

МВС України
Херсонський юридичний інститут
Харківського національного університету внутрішніх справ
Кафедра історії державності України та українознавства

Чабан Н.І.

**НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК
З КУЛЬТУРОЛОГІЇ**



Херсон — 2007

УДК. 378. 147-388

ББК 74. 58

Навчально-методичний посібник з культурології обговорено на засіданні кафедри історії державності України та українознавства (Протокол № 3 від 17 жовтня 2007 р.).

Рекомендовано до видання навчально-методичною радою Херсонського юридичного інституту Харківського національного університету внутрішніх справ (Протокол № 4 від 11 грудня 2007 р.).

Укладач: **Чабан Н.І.** — кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри історії державності України та українознавства Херсонського юридичного інституту Харківського національного університету внутрішніх справ

Рецензенти: **Кравченко І.Ф.** — завідувач кафедри теорії та методики виховної роботи Південноукраїнського регіонального інституту післядипломної освіти педагогічних кадрів, кандидат педагогічних наук, доцент

Чумаченко О.А. — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри української культури і театрального мистецтва Херсонського державного університету

ББК 74. 58

Ч. 12 Чабан Н.І. Навчально-методичний посібник з культурології. — Херсон, 2007. — 206 с.

© Чабан Н., 2007

© ХЮІ ХНУВС, 2007

ЗМІСТ

Передмова	4
Лекція № 1. ГЕНЕЗА ПЕРВИСНОЇ КУЛЬТУРИ ЛЮДСТВА	8
Лекція № 2. СПІВВІДНОШЕННЯ КУЛЬТУРИ ТА ЦИВІЛІЗАЦІЇ ВІД СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ ДО СУЧАСНОСТІ	22
Лекція № 3. ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ АНТИЧНОСТІ. АПОЛЛОНІЧНІ Й ДІОНІСІЙНІ ЗАСАДИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	43
Лекція № 4. СПЕЦИФІЧНІ РИСИ КУЛЬТУРИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ В ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ	60
Лекція № 5. ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ ВІЗАНТІЇ Й БЛИЗЬКОГО СХОДУ	79
Лекція № 6. КУЛЬТУРНІ НАДБАННЯ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ	106
Лекція № 7. КУЛЬТУРНІ ЗДОБУТКИ НОВОГО ЧАСУ	121
Лекція № 8. МОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ	145
Лекція № 9. КУЛЬТУРА, КОНТРУЛЬТУРА І СУБКУЛЬТУРА ПЕРІОДУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ	162
Семінарське заняття № 1. Генеза первісної культури людства	177
Семінарське заняття № 2. Співвідношення культури та цивілізації від Стародавнього Світу до сучасності	179
Семінарське заняття № 3. Характерні особливості розвитку культури античності. Аполлонічні й діонісійні засади європейської культури	181
Семінарське заняття № 4. Специфічні риси культури Середньовіччя в Західній Європі	183
Семінарське заняття № 5. Особливості культури Візантії й Близького Сходу	186
Семінарське заняття № 6. Культурні надбання доби Відродження	191
Семінарське заняття № 7. Культурні здобутки Нового часу	192
Семінарське заняття № 8. Модерністські тенденції європейської культури ХІХ-ХХ століть	194
Семінарське заняття № 9. Культура, контркультура і субкультура періоду постмодернізму	197
ТЕМАТИКА РЕФЕРАТІВ	198
Основна й додаткова література до курсу	201

ПЕРЕДМОВА

Курс «Культурологія» складений відповідно до чинних програм з культурології. В ньому передбачається розгляд історичних та теоретичних відомостей про культуру й культурологію як науку зокрема, різноманітність напрямів, стилів, жанрів та сфер їх використання від давніх часів до сучасності тощо. Проте найбільша увага звертається на розвиток в курсантів/студентів навичок з практичної і самостійної роботи: це завдання (аналітичні, логічні, ситуативні), дослідження, кросворди, ігри, поради і т. ін.

Даний курс передбачає під час занять з культурології у кожного курсанта/студента наявність власного примірника навчально-методичного посібника, — це забезпечить активізацію їхньої пізнавальної діяльності. Під час самопідготовки він стане для курсантів/студентів джерелом цікавих відомостей, засобом формування й удосконалення комунікацій, надійним довідником і порадником, надасть викладачеві допомогу в реалізації інноваційних підходів до організації пізнавально-виховного процесу.

У змісті курсу поєднано певну оригінальність авторського погляду з аналізом основних тем, що цікавлять сьогодні людей, студентську молодь. У ньому немає надмірного цитування. Втім, викладено ідеї та відкриття, взяті з переднього краю цієї науки. Широко використано напрацювання з культурології, публікації (підручники, навчальні посібники, наукові монографії та статті, словники і довідники) вітчизняних і зарубіжних культурологів.

Мета: цей курс покликаний сприяти формуванню в студентів/курсантів сучасного вербального мислення, розкрити методологію організації наукового пошуку, зорієнтувати в сучасних тенденціях розвитку культури. Матеріал дібрано таким чином, щоб сформувати особистісне ставлення до культури, внутрішню потребу збагачувати свій культурний рівень, свою особистість. Ретельне та вдумливе опрацювання студентами/курсантами історико-теоретичного матеріалу курсу дасть змогу отримати їм необхідні знання з культурології як нормативної дисципліни, а також може стати

імпульсом для подальших самостійних заглиблень у животворне море світової культурологічної думки.

Особливістю дисципліни є те, що в ній, крім оптимально висвітлених питань, кожна тема починається з преамбули, де акцентується увага на актуальності теми, з визначення, що повинен знати і вміти студент/курсант після засвоєння матеріалу цієї теми, якою має бути логіка викладення і вивчення матеріалу, а також ключових понять та термінів, які слід засвоїти студентам/курсантам.

Дана дисципліна визначає науковий статус, предмет і об'єкт культурології, її структуру і функції, специфіку культурологічного знання, місце культурології в системі гуманітарних та природничих наук.

Значне місце в ній відведено питанням генези первісної світової і вітчизняної культури, співвідношенню культури та цивілізації, техніки, культури та природи людини, визначенню Аполлоніїної та діонісійної засад європейської культури. З позицій сучасної культурологічної науки з'ясовуються проблеми типології культури, кризові явища в культурі, співвідношення культури, контркультури та субкультури. Курс розкриває питання ролі культурних орієнтацій у розвитку суспільства, ідею рівноправності культур в сучасному світі, поняття культурної ідентифікації тощо.

Культурологія — відносно молода наукова дисципліна, в якій накопичено великий обсяг знань. Тому акцент у змісті курсу робиться не на розвиток самої дисципліни, а на зміні глобальних парадигм бачення культури. Зміна ж парадигми — це щось більше, ніж перебіг теорій і концепцій, які висувалися тими чи іншими авторами. Зміна парадигм — це зміна відношення до об'єкта вивчення, яке передбачає зміну дослідницьких методів, цілей дослідження, кута зору на предмет дослідження з будь-якої дисципліни.

Завдання: цей курс побудовано так, що, він вчить не знанням з культурології, а мисленню і здібностям; покликаний, по-перше, допомогти викладачеві та студенту/курсанту увійти і пірнути в реальність

культурологічної роботи та озброїти їх засобами для орієнтації і діяльності в цій реальності, виробити культурологічне мислення, з'ясувати логіку культурної комунікації.

Тому немає сенсу викладати культурологічні теорії або уявлення самі по собі, як якусь інформацію. Доцільніше окреслити основні підходи і методи, які створюються і використовуються в культурології, охарактеризувати їх призначення і межі, дати своєрідний путівник для орієнтації в культурології як неоднорідній складній дисципліні.

З метою концентрації уваги студента/курсанта нами широко застосовується наочно демонстративний матеріал (фільми, фотографії, схеми, рисунки, таблиці тощо), що значно поліпшує зорове сприйняття матеріалу.

У ході опанування дисципліни «Культурологія» нами передбачається використання повного комплексу основних методів навчання: словесного, наочного і практичного; надається можливість безконтактного (самостійного) вивчення культурології як навчальної дисципліни, що полегшує засвоєння програмного матеріалу і дозволяє викладачеві застосовувати інноваційні методи навчання.

Окремо подаються також теми рефератів, список використаної та рекомендованої літератури.

У результаті засвоєння матеріалу курсу «Культурологія» студенти/курсанти повинні оволодіти певним обсягом знань та компетентностей, а саме:

знати:

- вплив попередніх культур на життя в сучасну добу постмодернізму;
- основні структурні елементи курсу «Культурологія»;
- праісторичні типи культур;
- відмінності культурного (культивованого) від природного, органічний зв'язок культури з людиною;
- зв'язок культурних орієнтацій різних типів суспільств з релігійними основами їх життя;

- теоретичні засади курсу культурологія;
- сучасний (основний) понятійний апарат культурології;
- мати уявлення про давність і автономність української культури;
- орієнтуватися в основних етапах розвитку культури в Європейському регіоні;
- орієнтуватися в різноманітних явищах і тенденціях культури постмодернізму;
- орієнтуватися в сучасних процесах глобалізації у сфері культури;
- осмислити складність феномену культури та причини появи субкультур;
- розуміти модернізаційні й постмодернізаційні процеси в молодіжній культурі;

уміти:

- використовувати набуті знання для самовизначення й самовиховання;
- вміти в строкатих явищах сьогодення України розрізнати основні напрями розвитку її культури;
- вміти застосовувати методологічні засади аналізу культурних явищ у повсякденній практиці;
- вміти пояснити суть основних функцій предмета та принципів аналізу;
- вміти розкрити суть діонісійних та аполлонічних засад культури;
- вміти розкрити суть предмета та методів, які застосовуються в культурології;
- вміти характеризувати структурні зв'язки культури та цивілізації, пояснити причини й наслідки можливих конфліктів між ними;
- пояснити історичну закономірність еволюції форм культурної ідентичності;
- характеризувати основні етапи розвитку культури;

Лекція № 1

Тема № 1. ГЕНЕЗА ПЕРВІСНОЇ КУЛЬТУРИ ЛЮДСТВА.

Мета: розкрити суть предмета та методів, які застосовуються в культурології; з'ясувати теоретичні засади курсу культурології; засвоїти сучасний (основний) понятійний апарат культурології; вивчити основні структурні елементи курсу культурології; вміти застосувати методологічні засади аналізу культурних явищ у повсякденній практиці.

План

1. Предмет, принципи і періодизація культурології.
2. Культура первісного суспільства:
 - а. матеріальна культура первісних людей.
 - б. виникнення й розвиток моральних норм, мови і мистецтва.
 - в. первісні релігійні вірування.
3. «Неолітична революція», її роль у розвитку людства.

Література

1. Бокань В.А., Польовий Л.П. Історія культури України: Навч. посіб. – К.: МАУП, 2001. – 256 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. У 2-х т. – К.: „Оберіг”, 1991.
3. Гриненко Г. Хрестоматія по історії мирової культури. – М.: Юрайт, 1998.
4. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
5. Історія української культури / За загал. ред. І. Крип'якевича.-К.: Либідь, 1994.
6. Каганець І. Як це було 8 тисячоліть тому // Перехід IV. – 1999. - № 1. – С. 10.
7. Канигін Ю.М. Шлях аріїв: Україна в духовній історії людства: Роман-есе. – 2-е вид. – К.: Україна, 1998. – 325 с.
8. Лекції з світової та вітчизняної культури / А.В. Яртись. - Львів, 1994.

9. Лєсков О. Скарби курганів Херсонщини. – К.: Мистецтво, 1974. – 124 с.
10. Основи художньої культури: Ч.2: Теорія та історія української художньої культури: Навч. посібник для вищ. навч. закладів /За ред. В. Лозового, А. Анучиної. – Х.: Основа, 1997.
11. Петрушенко В.Л., Пинда Л.А., Подольська Є.А. та ін. Культурологія. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації. — 3-тє видання виправлене / За заг. ред. Проф.. В.М. Пічі — Львів: «Магнолія плюс», 2005. — 360 с.
12. Плачинда С.П. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Укр. письменник, 1993. – 63 с.
13. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. – М.: Аванта +, 2005. — 640 с.: ил.

Вступ.

На наших очах і за нашою участю започатковано глибинний переворот у культурному розвитку суспільства, освоєнні природного середовища. Відбувається процес формування інформаційного суспільства, змінюються ціннісні орієнтації, формуються принципово нові закони співжиття окремих народів, держав, культурних регіонів.

Однак, якими б складними і досконалими не ставали суспільні відносини, нові технологи, шляхи розв'язання проблем, в їх основі був, є і залишиться людський елемент — суб'єкт розвитку культури.

Олюднення культури і культурологізація людського життя стають критеріями сучасної цивілізації. Іншими словами, прогрес культури можливий за участю її основного елемента — людини, але і прогрес людини можливий лише в полі культури. Сьогодні цивілізована людина — це людина-творець: Homo Creator. Її місце у Всесвіті й у земному житті, результати діяльності, можливі шляхи розвитку вивчаються багатьма науками. Серед них культурологія посідає особливе місце, бо розглядає людину в її соціокультурному полі та природному середовищі.

1. Предмет, принципи і періодизація культурології.

В останні два десятиріччя активізувались зусилля вчених, котрі вивчають культуру. Гуманістичний пафос досліджень відображає глибину сучасних перетворень. Культура, як узагальнена категорія про природне та штучне, стала визначальним вектором розвитку людства у ХХ ст. На цій хвилі у другій половині ХХ ст. формується культурологія як наука про зародження та розвиток другої (створеної людиною) природи, її структурних елементів, інваріантів розвитку, місце людини-творця в цьому процесі.

Походження терміну «культурологія» пов'язане з працями американського антрополога Л. Уайта (1900-1975 рр.). Він виділив культурологію як самостійну науку в комплексі соціальних наук, яка відмежувалася з антропології. Власне термін «культурологія» походить від латинського слова «cultura» — оброблення, виховання, освіта, розвиток тощо та грецького «logos» — слово або вчення.

Дослівно «культурологія» — це наука про розвиток культури, її норми, традиції, соціальні інститути, технологічні процеси, системи оцінок тощо.

Об'єкт культурології — увесь світ штучних порядків (речей, будівель, історичних подій, технологій діяльності, форм соціального життя, знань, понять, символів, комунікаційних мов і т. п.).

Предмет культурології — це процеси генези морфології культури, її структури, сутності і змісту, типології, динаміки і мови.

Предметна галузь культурології може бути визначена і в залежності від мети культурологічного пізнання. В цьому випадку культурологію зазвичай поділяють на *теоретичну* і *прикладну*.

Метою теоретичної культурології спеціалісти називають теоретичне пізнання феномена культури, розробку категоріального апарату і методів дослідження.

Метою прикладної культурології, яка спирається на теоретичні знання, є прогнозування, проектування і регулювання актуальних культурних процесів, що відбуваються в сучасній соціальній практиці, розробка основних напрямів культурної політики, завдань і методів діяльності

культурних інститутів.

У системі гуманітарних наук найбільш складним є питання їх суб'єкта. Однак, якщо в філософії, політології, соціології стосовно суб'єкта предмета вже сформувалася усталена думка, то в культурології суб'єкт посідає особливе місце, пов'язане з проблемою самопізнання.

З початку 60-х рр. ХХ ст. створено досить багато важливих праць із проблем людини. Проаналізовано культурну спадщину таких великих письменників, як *І. Франка*, *М. Бердяєв*, *Л. Толстой*, *М. Драгоманов*, *М. Потебня* та інших, визначено основний термінологічний апарат, що описує проблему.

Суб'єкт культурології походить від латинського «subjectum» — людина, індивід, що спрямовує своє пізнання на культуру. Не вдаючись до аналізу детермінованості поведінки суб'єкта, на що сьогодні серед вчених світу немає єдиної точки зору, слід зазначити, що суб'єкт, який пізнає культуру, пізнає самого себе. Тобто людина є і суб'єктом, і об'єктом культурології.

Культурологія як наука принципово відрізняється від усіх інших наук тим, що вона, аналізуючи культурний розвиток, виходить на творця культури — конкретного індивіда, поведінка якого не завжди є логічно адекватною середовищу, а створені ним матеріальні культурні цінності (піраміди, стели, канали, архітектурні комплекси тощо) вражають своєю довершеністю та таємничістю.

Незважаючи на великий спектр поглядів з цього приводу, залишається домінуючим класичне уявлення про те, що людина, як істота розумна, унікальна, несе в собі таємницю світобудови. Більшість вчених розглядають еволюцію як нарощування все нових і нових якостей, що наближують живу матерію до певного ідеального варіанту.

Культурологія оперує понятійним апаратом багатьох наук. Визначальним поняттям є поняття «культури». Чим об'ємніше за змістом воно визначене, тим більш точним буде і визначення предмета курсу та його структури.

Визначення культури

<p style="text-align: center;">Описові визначення</p>	<p>За Тайлором, «культура» або цивілізація, у широкому етнографічному сенсі складається у своїй цілісності зі знань, вірувань, мистецтва, моральності, законів, звичаїв і деяких інших здатностей і звичок, засвоєних людиною як членом суспільства.</p>
<p style="text-align: center;">Історичні визначення</p>	<p>Прикладом тут може слугувати визначення, яке дав відомий лінгвіст Е. Сепір: культура — це «соціально успадкований комплекс способів діяльності та переконань, що складають тканину нашого життя». Недолік визначень такого типу пов'язаний із припущенням щодо стабільності та незмінності, в результаті чого з поля зору випадає активність людини в розвитку і змінах культури.</p>
<p style="text-align: center;">Нормативні визначення</p>	<p>Ці визначення поділяються на дві групи. Перша з них — визначення, які орієнтуються на ідею способу життя. За визначенням, яке дав антрополог К. Віслер, «спосіб життя, котрий наслідують громада чи плем'я, вважається культурою... Культура племені є сукупністю стандартизованих вірувань і практик, котрих дотримується плем'я». Друга група — визначення, які орієнтуються на уявлення про ідеали й цінності. Тут можна процитувати два визначення: за філософом Т. Карвером — «культура — це вихід надмірної людської енергії у постійній реалізації вищих здатностей», за соціологом В. Томасом — «культура ... це матеріальні й соціальні цінності будь-якої групи людей (інститути, звичаї, установки, реакції поведінки) незалежно від того, чи йдеться про дикунів, чи про цивілізованих людей».</p>
<p style="text-align: center;">Психологічні визначення</p>	<p>«Культура — це соціологічне позначення для засвоєної поведінки, тобто поведінки, котра не є притаманною людині від народження, не є закладеною у її зародкові клітини на зразок чи соціальних мурах, але котра має засвоюватися кожним новим поколінням знову шляхом навчання від дорослих людей" (антрополог Р. Бенедикт). «Культура — це форми звичної поведінки, загальні для групи, спільноти чи суспільства. Вона складається з матеріальних і нематеріальних елементів" (соціолог К. Янг).</p>

<p>Структурні визначення</p>	<p>Тут є характерними визначення, які дав антрополог Р. Лінтон: «а). ...Культури — це у підсумку не більш ніж організовані повторювані реакції членів суспільства, б) Культура — це сполучення засвоєної поведінки і результатів поведінки, компоненти котрих поділяються та передаються у спадок членам даного суспільства».</p>
<p>Генетичні визначення</p>	<p>«Культура — це ім'я для особливого порядку або класу феноменів. А саме: таких речей та явищ, котрі залежать від реалізації розумової здібності, специфічної для роду людського, котру ми називаємо «символізацією». Якщо точніше, то культура складається з матеріальних об'єктів — засобів, пристосувань, орнаментів, амулетів і т. ін., а також дій, вірувань та установок, що функціонують у контекстах символізування. Це тонкий механізм, організація екзосоматичних шляхів і засобів, що використовуються твариною особливого роду, тобто людиною, для боротьби за існування чи виживання» (соціолог Л. Уайт).</p>

На сьогодні не існує єдиного визначення культури. В науково-монографічній літературі подається понад 500 визначень. Складність полягає в тому, що окремі визначення є взаємозаперечувальними. Часто з культури елементи її структури вицлюються і розглядаються поза межами основного поняття. Багатьом поняттям притаманний спрощений галузевий підхід.

*Насамперед, **культура** — настільки динамічне явище, що її визначення, адекватне сьогодні, завтра може виявитися хибним. Людство перебуває у постійному русі до «істини». Наші знання адекватні світу настільки, наскільки ми його освоїли.*

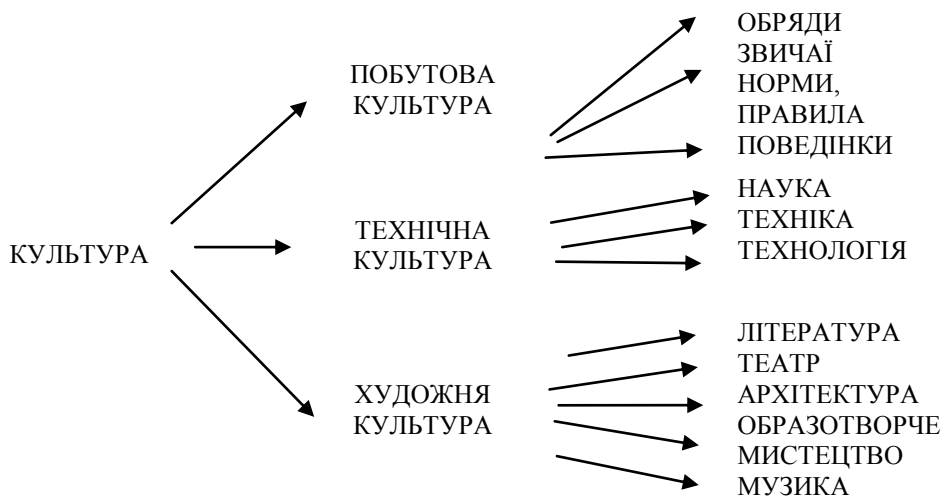
*До першої наукової революції людство задовольнялось **геоцентричною** моделлю Всесвіту. При цьому розвивалось судноплавство, відкривались нові території, вироблялись необхідні товари. Але нові знання змінили бачення світобудови на діаметрально протилежне — **геліоцентричну** модель.*

*По-друге, історичні шляхи розвитку народів світу, регіони формування культур виявились різними. Це привело до формування діаметрально протилежних **способів співжиття, систем вірувань, побутових відносин.***

Все це породило абсурдний поділ на відсталі і невідсталі народи, на демократичні і недемократичні. З погляду культурології не існує відсталого чи недемократичного народу. **Існує різний рівень освоєння світу та системи соціальної організації.**

По-третє, якщо спробувати виробити єдине визначення культури, то воно в принципі не наблизить нас до «істини», а стане, як статичне поняття, гальмувати процес природно-соціального еволюційного розвитку культури.

З точки зору наукового пізнання доцільно окреслити сучасне бачення змісту поняття «культура». Як визначалось вище, структурно культура включає сукупність матеріальних, духовних цінностей та їх творця. З позиції наукових поглядів кінця ХХ ст. структура культури може бути подана наступним чином:



У сучасній культурології найбільш вживаним є погляд на культуру як сутнісну рису людського буття, складне матеріально-духовне поле самореалізації суб'єкта і соціальних груп, особливу саморегулюючу форму відтворення розумного життя, як складову умову розвитку світу.

Культурологія як наука використовує такі загальні принципи, як *принцип історизму* та *принцип науковості*:

➤ **принцип історизму** вимагає, щоб аналіз явищ був адекватним до часу їх виникнення, висновки визначались історичною прогресивністю їх

розвитку, а не кон'юнктурними політичними мотивами окремих індивідів чи соціальних груп;

➤ **принцип науковості** включає достовірність емпіричного матеріалу, повторюваність у часі і просторі результатів досліджень, можливість повторної перевірки, застосовність і результативність висновків у реальній практиці.

Принципи предмета культурології започатковують шлях дослідження. Рух цим шляхом зумовлюється вибором методів.

Метод дослідження в науці відіграє ключове значення, бо наближає дослідника до «істини». Сучасні гуманітарні науки виробили цілу низку методів, які дозволяють отримати більш-менш достовірні результати щодо явищ та перевірити їх на практиці.

«Метод» — слово грецького походження (methodos), дослівно означає «дослідження». В сучасному розумінні це спосіб теоретичного або емпіричного одержання інформації. Однак таке поняття методу є неповним.

Метод — це насамперед певна технологія дослідження, в якій чітко визначено послідовність кроків на шляху пізнання «істини».

Сьогодні культурологія глибше пізнала реальність та складність культурних процесів, до яких раніше існував спрощений підхід. З урахуванням зміни уявлень про сутність людини в кінці ХХ — на початку ХХІ ст. системний метод аналізу культурології дозволяє, виділивши «загальне», що діє за єдиними законами, розкрити його зміст за допомогою існуючих методів, що використовуються при аналізі культури.

У щоденній свідомості та поведінці під культурологічними знаннями розуміють знання з культури, коли вона асоціюється як поведінка, спілкування, добрі манери, мистецтво тощо. На побутовому рівні культура часто підміняється культурністю. Однак, виходячи з означення культури як суми матеріальних і духовних цінностей, або всього того, що створене штучно, культурологічні знання є знаннями про другу природу, створену людиною, і в широкому розумінні включають всю сукупну інформацію про матеріальний світ, соціальні утворення, індивідів.

У розумінні культурологічних знань доцільно виділити два рівні:



Б \Rightarrow науковий = Σ (сумі) усіх знань, накопичених людством і кожним індивідом зокрема

Знання про світ були, є і будуть основою його освоєння, самоусвідомлення, фундаментом в розвитку людства. Однак було б несправедливим стверджувати, що розуміння того, що знання (інформація) — це не просто відомості про щось, а певне інформативне поле, яке має свої закони, структуру, межі існування, напрямки розвитку, з'явилося в другій половині ХХ ст. із розвитком таких наук, як *кібернетика*, *інформатика*, *біоенергетика* тощо.

З точки зору реалій ХХІ ст. ідея примату (переваги) світових цінностей в загальноземному вимірі ще не може бути реалізована в силу наявних міжнаціональних, міждержавних, регіональних, релігійно-світоглядних протиріч. У самих знаннях, якими сьогодні володіє людство, в яких воно самореалізується, існують суттєві протиріччя. Однак практика останнього десятиріччя свідчить про можливі і розумні компроміси.

У первісному суспільстві культурологічні знання обмежувалися «культурою» добування їжі, а змістовно вони були окреслені такими формами, як *тотемізм*, *анімізм*, *магія*, *фетишизм*.

З формуванням ранньокласових держав знання набувають системного характеру. Вони зведені в міфи, що не мають ні початку, ні кінця. Люди живуть як боги, а боги — як люди. Однак, уже в цей період знання стають предметними (галузевими), як, скажімо, *арифметика*, *геометрія*, *риторика*, *філософія* тощо. Формуються перші матеріалістичні підходи до явищ природи і буття. Однак системи накопичення знань, канали їх передачі досить малопотужні, повільні, навіть у межах одного соціуму, не говорячи про оперативний обмін інформацією між окремими ранньокласовими державами.

У таких знаннях могли самореалізуватись тільки *дослідники*, *еліта*

суспільства. Самореалізація здібностей, навичок і умінь основної маси населення відбувалась у щоденній трудовій діяльності за наперед відомим алгоритмом, в якому знання були присутні опосередковано, бо вони належали іншому, досить малочисельному прошарку населення.

Перші наукова та технічна революції посилили значення знань як засобу підвищення продуктивності праці, конкуренції, реалізації власних цілей.

З другої половини ХХ ст. суттєво змінюються системи накопичення, збереження і передачі знань. Знання стають продуктивною силою. Наявність певного об'єму культурологічних знань стає необхідною умовою існування індивідів. Виникає нова ситуація, в якій знання необхідні заради самих знань про світ, як запорука виживання людства в сучасній соціотехносфері.

2. Культура первісного суспільства (матеріальна культура первісних людей; виникнення й розвиток моральних норм, мови і мистецтва; первісні релігійні вірування).

За сучасними даними, час виникнення і формування біологічного типу людини *Homo sapiens* (людини розумної) відноситься до періоду від 40000 до 100000 років тому. Далі необхідно детальніше зупинитися на періодизаціях культурної еволюції, в основу яких покладено різні принципи. Наприклад, за *послідовно змінними формами господарювання* (полювання, рибальство, скотарство, землеробство); виділяючи *стадії у процесі розвитку історії* (дикунство, кочове скотарство, землеробство, цивілізація); *археологічна або загально-історична* періодизація (кам'яний вік — палеоліт, мезоліт, неоліт; бронзовий вік; ранній залізний вік); за «Етимологією» Ісидора Севільського тощо.

Розглядаючи культуру первісного суспільства, слід чітко усвідомлювати, що вона у своєму історичному розвитку охоплює величезний період — від появи людини до виникнення перших цивілізацій, а можливо і до сьогодення, через те, що і сьогодні існують народи, що ведуть первісний спосіб життя. У сучасній науці прийнято розрізняти *власне первісну культуру*, яка існувала до виникнення цивілізації, тобто приблизно до III

тис. до н.е., і *традиційну первісну культуру*, що існує водночас із цивілізаціями різного типу і рівня.

Первісна культура вивчається археологією, а традиційна — ще й етнографією. Все, що ми знаємо про первісну культуру, пов'язане лише з матеріальними предметами, які збереглися: знаряддями праці, побудовами, цвинтарями тощо.

Матеріальна культура первісної людини репрезентується через одяг, зокрема зі шкіри тварин та оброблених волокон рослин, що захищає її від зовнішнього середовища (холоду, спеки, механічних подразників), по-друге, як магічний захист від наврочення і чаклунства, по-третє, як естетична: одяг прикрашає людину. Остання функція була дуже важливою, про що свідчать знахідки намист, підвісок, залишок фарби для розмальовування тіла, що породило і татуювання.

Серед житла і архітектурних побудов слід виділити печеру, яму, заслон від вітру, землянку як основні типи житла. Після періоду користування природними матеріалами (на півдні — глина, лоза, очерет; на півночі — сніг, крижані глиби), людина поступово піддає обробці будівельні матеріали.

З'явилося 2 основні типи конструкцій дерев'яних побудов:

- з вбитих у землю стовбурів при круглomu чи овальному плані з конічним покриттям, що кріпилося на центральному стовбурі;
- з колод, що склалися горизонтально, створюючи прямокутний зруб з двоскатним покриттям.

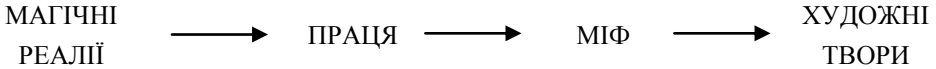
Найдавніші кам'яні споруди будувалися з необроблених або грубо обтесаних глиб каменю, які часто сягали дуже великих розмірів (мегаліти).

У епоху первісного суспільства зароджуються основні види духовної культури: релігійні уявлення і міфологія, музика, танці, театралізовані дійства, архітектура і образотворче мистецтво.

Характерною особливістю традиційної первісної культури є **синкретизм**: усі сторони духовної культури існують у синтезі, і вони так тісно переплетені, що лише умовно можна говорити окремо про

образотворче мистецтво, танці, співи, міфологічні та магичні уявлення.

Схематично можна відобразити процес зародження художньої культури:



Тому наскельні зображення не є власне мистецтвом (за функціями і завданням) для своїх творців та соплементників. Мотиви своєї художньої діяльності вони запозичували майже виключно з тваринного світу. Наскельні розписи (Франція: печери Фон де Гам, Лімейль, Ляско; Північна Іспанія: Альтамірська печера) відкривають нам увесь тваринний світ того часу (бізони, бики, дикі коні, корови, лані, гіллясті олені, зубри, ведмеді, мамонти) із конкретними пізнавальними рисами, у різноманітному русі і положенні: стрімко біжать, пасуться, лежать, поранені, вмираючі, готові до сутички.

Фігури тварин передаються великими плямами двома-трьома фарбами. Використовувалися для цього земляні фарби, жовта і бура вохра, червоножовтий залізняк, біле вапно. Об'ємні форми досягалися за допомогою зміни сили тонів фарби.

Первісне мистецтво, на відміну від сучасного, не знало поділу на різновиди, воно було єдиним, тому виникло з утилітарних потреб, як засіб соціального регулювання: кругла скульптура, і рельєфні зображення рослин і людей, мисливських і воєнних сцен, танців та релігійних церемоній.

Розглядаючи первісні релігійні уявлення, слід зазначити, що вони були такими ж примітивними, як і людина та суспільство того часу. Всі явища і предмети людина оголосила живими особами, що діють свідомо, подібно до самої людини. Таке уособлення дає можливість дати відповіді на чимало запитань. А саме щодо існування таких форм релігії як *анімізм*, *фетишизм*, *тотемізм*, *магія*.

Анімізм (від лат. *anīma* — душа, дух) уявлення про душу, яку мають люди, тварини, рослини, неживі предмети, і про те, що ця душа може відділятися від тіла і вести окреме існування.

Тотемізм — шанування тварин, рослин і зрідка неживих предметів у

якості предків, засновників роду. З тотемом пов'язані певні обряди і табу, наприклад, танці, культові дії на честь тотема, заборона їсти його м'ясо або ритуальне поїдання його окремих частин (серця, мозку і т.ін.).

Фетишизм — культ неживих предметів — фетишів, наділених надприродними властивостями. У ролі фетишів виступали амулети, талісмани, ідоли, камені і т.ін.

Магія — певні дії, обряди, пов'язані вірою у надприродні властивості людини (чаклуна, мага) впливати на людей та явища природи. В магії вперше ми бачимо спеціалізацію духовної діяльності: з'являються люди з особливими здібностями у духовній сфері, які стають дуже впливовими особами в організації життя роду.

Завершити розгляд даного питання можна думкою Д.Фрезера, що погляди людей на світ у процесі розвитку проходять три етапи: *магічний, релігійний, науковий*. Причому магія ближча до науки, оскільки обидві вони походять із переконання в існування зв'язку у природі причини або наслідків. У той же час магія протилежна релігії, оскільки в останній люди вважають себе безсилими перед природою, внаслідок чого звертаються до вищих сил, прагнуть їх умилостивити.

3. «Неолітична революція», її роль у розвитку людства.

У науці існує думка, що мистецтво генетично пов'язане з трудовою діяльністю людини. Воно відображало колективний досвід общини, сприяло його емоційному закріпленню, вдосконаленню і передачі наступним поколінням. Питання щодо «неолітичної революції» та її ролі у розвитку культури людства вимагає розгляду проблеми економічної кризи, яка не могла не спричинити кризи, так би мовити, «політичну».

Конкуренція між племенами досягла небувалої жорстокості, вбивство і людоджерство стали звичайною бойовою нормою. Кількість населення скоротилася на порядок, а подекуди люди зовсім зникли. Екологічна ніша була вичерпана, людство стояло на порозі самознищення. Для відвернення катастрофи потрібно було терміново знайти радикальний вихід. Таким

радикальним вирішенням кризи став перехід деяких племен до землеробства і тваринництва. Почалася «неолітична революція» — грандіозний процес комплексного перетворення суспільної життєдіяльності. Землеробство і тваринництво — діяльність незрівнянно «толерантніша» до природи, ніж полювання і збиральництво: вона використовує додаткові ресурси середовища і тому чинить менший руйнівний вплив для отримання одиниці корисного продукту.

Необхідно зробити акцент на тому, що неолітична революція стала можливою завдяки одночасному здійсненню трьох модернізацій, трьох радикальних проривів — *світоглядного, організаційного і технологічного*.

Мисливцеві, озброєному луком і стрілами, щоб прогодувати себе, в середньому потрібна територія площею 20 квадратних кілометрів. Проте цієї ж території достатньо для існування сотні землеробів.

Варто особливо наголосити, що застосування нових способів господарювання стало можливим завдяки ускладненню мислення і піднесення його на значно вищій рівень. Для мисливця дії землероба і скотаря видавалися безглуздими, адже людина кидала у землю придатне для їжі зерно, годувала і захищала замість того, щоб їх убивати і з'їдати. Таким чином, технологічний прорив став можливим завдяки ширшому погляду на світ, здатності далі дивитись у майбутнє і краще бачити причинно-наслідкові зв'язки.

Важливим аспектом неолітичної революції стало створення нових видів зброї, без якої було б неможливо боронитися від навал агресивних палеолітичних племен. Передусім це стосується винайдення мідної, а згодом бронзової та залізної зброї, а також формування першої у світі кінноти. Хлібороб врятував суспільство від голоду, вершник врятував його від ворогів. До речі, це призвело до формування двох важливих культів — архетипів української душі — культу *хлібороба* і культу *вершника*. До наших часів це дійшло у вигляді двох взаємо доповнюваних типів народної української культури — хліборобської і лицарської.

Висновки:

Культурологія як наука формується в умовах зміни наукової парадигми, коли потреби суспільного розвитку в аналізі і синтезі суспільних явищ вже не вирішуються традиційними підходами, які сформувались в науці (перша половина ХХ ст.). Науково-технічна революція другої половини ХХ ст. суттєво змінила можливості людської спільноти в освоєнні природного середовища та умови співжиття. Якщо під темпами розуміти усі змінні суспільні процеси, то вони зросли найбільше. Внаслідок цього людина стала почувати себе дискомфортно. Виникла потреба з'ясувати фундаментальні напрямки культурного розвитку, більш об'єктивно розкрити детермінантне поле культури, виробити загальнолюдські цілі і критерії їх оцінки в розвитку людства. Культура стала багатоплярною, що вимагало її глибокого теоретичного осмислення в межах конкретної, адекватної їй науки.

У широкому розумінні культурологічні знання включають усі сукупні знання, накопичені людством за весь період свого розвитку. Однак, з точки зору предмета культурології, культурологічні знання — це, насамперед, знання про культурний розвиток людства, в якому культура реалізується як сутнісна риса людського буття. В такому розумінні культурологічні знання об'єднують в єдине ціле усі науки і забезпечують функціонування сучасної наукової парадигми та її подальший розвиток.

Лекція № 2

Тема № 2. СПІВВІДНОШЕННЯ КУЛЬТУРИ ТА ЦИВІЛІЗАЦІЇ ВІД СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ ДО СУЧАСНОСТІ

Мета: опанувати зв'язок культури і цивілізації, визначити відмінні риси «цивілізації» і «культури», пояснювати причини й наслідки можливих конфліктів між культурою і цивілізацією, характеризувати культуру цивілізацій Стародавнього Світу й наступних епох, визначати цивілізаційні цінності.

План

1. Зв'язок культури й цивілізації в генетичному плані.
2. Культурно-історичні типи від Стародавнього Світу до сьогодення.
3. Типологія цивілізацій і цивілізаційні цінності.

Література

1. Андреева В., Куклиев В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М., 2000.
2. Асеев Ю.С. Шедевры мировой архитектуры. — К.: Рад. Школа, 1982. — 87 с.: іл.
3. Барт Р. Мифология. — М., 1996.
4. Белик А.А. Культурология. Антропологические теории культур. - М., 1998.
5. Бокань В.А. Культурология: Навчальний посібник для ВНЗ. — К., 2000.
6. Гончарук Т. В. Культурология: Навч. посіб. - Тернопіль, 2004.
7. Гриненко Г. Хрестоматия по истории мировой культуры. — М.: Юрайт, 1998.
8. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
9. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ / Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998
10. Основи художньої культури: Ч.2: Теорія та історія української художньої культури: Навч. посібник для вищ. навч. закладів /За ред. В. Лозового, А. Анучиної. — Х.: Основа, 1997.
11. Поліщук Є.П. Історія культури: Короткий довідник. — К.: Український Центр духовної культури, 2000. — 196 с.
12. Энциклопедия для детей и юношества: Т. 1. Всемирная история / Сост. С.Т. Исмаилова. — М.: Аванта +, 1996.
13. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. — М.: Аванта +, 2005. —

Вступ.

Питання про співвідношення культури та цивілізації є питанням полемічним. Якщо поняття «культура» є складним для розуміння на науковому рівні і добре окреслюється іншими поняттями на буденному рівні, то поняття «цивілізація» в науковому плані і на рівні буденного сприйняття є найбільш неоднозначним із усього понятійного апарату культурології.

Діалектична взаємодія понять «культура» і «цивілізація», філософський аналіз сутнісних зв'язків, наукове прогнозування розвитку «цієї пари» на сьогодні виявились найменш дослідженими. В той же час увага до їх співвідношення є чи не більшою, ніж до усіх питань культурології, разом узятих.

1. Зв'язок культури й цивілізації в генетичному плані.

У мовному арсеналі сучасності, а не лише в гуманітарному та соціологічному знанні, терміни «культура» та «цивілізація» є одними із найбільш вживаних. Вони досить часто використовуються як синоніми: ми кажемо «культурність», але так само можемо сказати й «цивілізованість», «культурний» — «цивілізований» та ін.

Саме слововживання підказує нам, що ці явища дуже тісно пов'язані між собою.

Більш суттєва спорідненість культури та цивілізації проявляється в генетичному плані, тобто тоді, коли ми розглядаємо їх історичне виникнення та формування.

Ранні прояви культури, як ми вже знаємо, пов'язані із таким втручанням людини в природні процеси, при якому вона надає природному матеріалу нових форм, нового впорядкування, внаслідок чого вже за часів «сивої давнини» виникають «артефакти», що мають особливе призначення: вони створюються зовсім не для задоволення фізіологічних потреб організму та забезпечення його простого виживання.

Спільні риси культури і цивілізації	→	<i>найперша схожість цих термінів полягає в тому, що вони фіксують явища однієї сфери дійсності: і культура, і цивілізація характеризують процеси суспільного життя</i>
	→	<i>обидва ці терміни вказують на певну якість таких процесів: ми вживаємо слова «культура» і «цивілізація» з позитивним змістовим наголосом. Тобто, ми вважаємо, що культура — це не безладний та не примітивний стан справ в суспільстві, а стан, порівняно високий; те ж саме стосується й терміну «цивілізація»</i>
	→	<i>ці терміни вказують і на певні соціальні цінності: в громадській думці безумовно панує пріоритет відносно того, що треба зберігати та нароцувати культуру, поширювати цивілізаційні норми життя та ін.</i>
	→	<i>стани культурності та цивілізованості набуваються лише в історичному прогресі суспільства, на певних його рівнях розвитку та історичних етапах</i>

До таких найдавніших артефактів відносять жіночі статуетки, різноманітні малюнки, позначки на кістках та камені, складні та витончені знаряддя праці з каменю та кістки, примітивні види житла, посуд з глини та ін. Проте до такого періоду історії, на якому вперше починали з'являтися та функціонувати такого роду артефакти, поняття цивілізації, як правило, не застосовується.

Сам термін «цивілізація» пов'язаний із латинським словом «*civitas*», що означає «місто». Це свідчить про те, що поняття цивілізації найбільш органічно пов'язане із проявами особливого типу організації колективного людського життя: цивілізація значно більшою мірою, ніж культура, передбачає та має своїм змістом соціальні, міжіндивідуальні дії та взаємодії високого рівня складності та організованості. Цей важливий момент із достатньою очевидністю засвідчується появою міст.

Спільне проживання великої кількості людей в містах вимагає принципово нового (у порівнянні із попередніми формами організації життя)

способу впорядкування та організації людської життєдіяльності, а саме:

- *розвиненого розподілу праці, а також її кооперації, взаємного узгодження та доповнення;*
- *централізованого управління, оскільки велику кількість людей треба було підпорядкувати якомусь встановленому для всіх однотипному порядку;*
- *довготривалого планування спільних людських дій;*
- *запровадження складних видів діяльності (наприклад, транспортування, будівництво, водопостачання та ін.);*
- *запровадження різноманітних форм узгодження людських інтересів, забезпечення умов їх співжиття та ін., таких, як судочинство, навчання, медична допомога, встановлення норм успадкування майна та ін.*

*Отже, в цілому йдеться про високий рівень організації спільного проживання людей, який в্রেшті передбачає існування держави. Відповідно, поняття **цивілізації** некоректно застосовувати до тих спільностей людей, які були пов'язані із первинними родинними зв'язками, займались однорідною діяльністю, переважно збиральницькою, жили в печерах — наданих самою природою оселях, вирішували питання спільного життя на засадах авторитету старійшин роду та ін.*

Не виникає сумніву в тому, що поява цивілізації передбачає існування вже досить тривалого досвіду культуротворчої людської діяльності, в якій неминуче вироблялись не лише артефакти, а й певні способи людських колективних взаємодій, форми спілкування, накопичувались позитивні знання та ін. Звідси випливає те, що цивілізація, як особливий рівень та тип соціальної життєдіяльності, виникає на основі культурного прогресу.

*Тому, **цивілізація** базується на культурі та певних культурних надбаннях. Але, виникнувши, вона постає як активний, важливий та в чомусь якісно інший чинник культурної еволюції: цивілізація суттєво стабілізує процеси суспільного життя, надає суспільству більш надійних та життєздатних форм існування, вищого рівня організованості та*

впорядкування всіх процесів суспільної життєдіяльності. В генетичному плані цивілізація постає дітищем культурного процесу та його підсилювачем.

Справа у тому, що сучасне суспільство переважно є суспільством технізованим, навіть — технократичним. У ньому на першому плані перебувають питання технічних новацій, технології, інженерного прогресу та ін. Сучасна гуманітарна інтелігенція дуже занепокоєна якраз тим, що на тлі технічного прогресу спостерігається не просто гальмування духовного сходження сучасного людства, а й навпаки, певний занепад, перманентна криза духовності.

Цей суттєво важливий при обговоренні співвідношення культури та цивілізації момент в наш час опиняється в епіцентрі даної теми: людство досить інтенсивно рухається в напрямі нарощування зручностей життя, облаштування побуту, оптимізації витрати життєвих зусиль на забезпечення різних видів життєдіяльності, проте питання духовного пошуку та вдосконалення, питання виявлення та задіяння потенціалу людської духовності залишаються на периферії цивілізаційного процесу, в своєрідному резерві, «так, про всяк випадок».

Марков Б.В. вважає, що серед різних негативних наслідків сучасних способів життя найбільше філософів непокоїть зникнення моральності як основи міжлюдських стосунків. Суперечність необхідності та свободи отримала в сучасному суспільстві наступну конкретну форму: *оскільки економічна, науково-технічна, інформаційно-комунікативна системи, що раніше виконували службові функції, стали автономними, остільки соціальні рішення приймаються виходячи із внутрішньої логіки розвитку даних систем, а не із інтересів людей, що проживають спільно. Людська поведінка все далі відходить від системи норм, сформованих на моральних засадах, і все сильніше інтегрована в саморегульовані системи типу «людина — машина».*

Культура — це прагнення людини прояснити таємницю свого буття, дати суто людську відповідь на виклик самого факту людського свідомого

існування.

Цивілізація ж більше стурбована суспільними умовами та результатами такого існування, вона опікується ефективністю використання людської життєвої енергії, пошуками форм, що забезпечували би стабільність та виправданість прийнятих форм людського співжиття, опікується прибутками, надлишками, здобутками.

2. Культурно-історичні типи від Сторадавнього Світу до сьогодення.

Термін «Схід» розуміється не як географічне поняття, а як щось єдине в культурному розумінні, хоча, природно, Схід був строкатим і різноманітним. Там існувала маса культур. Англійський історик А. Тойнбі налічив 21 цивілізацію в історії людства. Чимало з них унікальні, неповторні, але вони мали спільні типологічні риси і більшість із них об'єднуються поняттям «Схід».

Схід— це перший найдавніший тип цивілізації, який можна позначити як традиційне суспільство і традиційну культуру.

Палітра давніх цивілізацій немислима без культури давньої Месопотамії. Месопотамією (Межиріччям) давньогрецькі географи називали рівнинну область між двома річками — Тигром і Євфратом, розташовану в їхній нижній і середній течії. Із півночі й зі сходу Месопотамія оточена передгір'ями Вірменського та Іранського надгір'їв, на заході межує із Сирійським степом і напівпустелями Аравії, з півдня її омиває Перська затока.

Тигр і Євфрат можуть розливатися поривно і непередбачено, затоплюючи посіви. Тут дмуть пекучі вітри, засипаючи людину піском, загрожуючи задавити її, ідуть зливи, перетворюючи зелену поверхню в брудні потоки. Оточена такими силами, людина бачить, яка вона слабка, дух її стає тривожним.

Центр розвитку найдавніших цивілізацій перебуває у південній частині цієї території — у давній Вавілонії. Північна Вавілонія називалася Аккад,

південна — Шумер. У північній Месопотамії (горбкуваті степи, що переходили в гірські райони) містилася Ассірія.

Месопотамська цивілізація — одна з давніх, якщо не з найдавніших у світі. Саме в Шумері наприкінці IV тис. до н.е. людське суспільство чи не вперше вийшло із стадії первісності і вступило в епоху давності. Перехід від первісності до давності, від «варварства до цивілізації» означає формування культури принципово нового типу: народження нового типу свідомості.

Існування якоїсь межі, що відділяла первісну культуру від давньої, відчувалося дослідниками давно, але спроби визначити внутрішню суть відмінності між цими різностадійними культурами розпочалися лише останнім часом. Унаслідок цього було окреслено суть відмінностей двох типів культури.

Важливу роль у становленні й закріпленні нової культури давнього суспільства відіграла писемність, із появою якої виникли можливі нові форми зберігання — передачі інформації та теоретичної, тобто суто інтелектуальної діяльності. У культурі давньої Месопотамії писемності належало особливе місце: винайдений шумерами *клинопис* — найважливіше і найхарактерніше з того, що було створене давньомесопотамською цивілізацією. Роль шумерів у імперіях нагадує роль римлян і римської культури в історії європейських держав. Протягом майже трьох тисячоліть шумерська мова, подібно латинській, не тільки не вмерла, а й продовжувала розвиватися, хоча шумерів давно вже й не існувало.

Шумеро-аккадська держава існувала лише два століття. Знищили її войовничі племена горців-еламітів, а згодом на її руїнах заснував могутню вавилонську імперію великий завойовник і законодавець — Хаммурапі. Через 550 років у Месопотамії виникає нова держава асирійян, а потім у 626-538 рр. до н.е. — Нововавилонське царство, створене семітськими халдеями. Пізніше Месопотамію завойовує персидський цар Кір. Нарешті тут з'являється один із найбільших завойовників в історії людства Александр Македонський і підкоряє увесь Близький Схід.

Археологічні знахідки засвідчили, що в архітектурі і прикладному

мистецтві шумери виявилися чудовими майстрами. Саме вони відкрили такі декоративні елементи, як арка, купол, пілястр, фриз, мозаїчні настінні орнаменти, але найголовніше — розробили принципи пропорції та гармонії у будівництві, завдяки чому їхні фортечні стіни, храми, палаци, піраміди, незважаючи на масивність, не були позбавлені певної витонченості та легкості форм. Саме тут були створені унікальні шедеври архітектурного будівництва: семиповерховий зикурат Етеменанки («Храм наріжного каменя Небес і Землі»), названий у Біблії як **Вавілонська вежа**.

Вавілонська вежа вважалася в давнину однією із семи чудес світу. Тут же знаходилося ще одне із чудес світу — висячі сади, призначені для дружини царя **Навуходоносора — Аметіди (Семіраміди)**. Сади знаходилися на високих камінних стінах, що тримали ґрунт і екзотичні дерева. Нічого від цього не залишилося, усі грандіозні споруди розплилися у безформенні горби.

Вавілонський кодекс Хаммурапі, знайдений в Сузах на великому базальтовому стовпі, був не чимось іншим, як подальшим розвитком основних положень **давнього шумерського права**. Тяжка тілесна покара, яку передбачає кодекс за найменшу провинність, є свідченням жорстокості того часу, проте слід вважати безсумнівним кроком вперед те, що в основі його перебував принцип вини та ряд інших суто юридичних категорій, і те, що він був позбавлений релігійних пересудів. Отже, це був перший секуляризований кодекс, в якому не Бог, а держава здійснює правосуддя. Ця раціональна риса шумерського, а потім вавілонського законодавства проявилася пізніше у кодексах Юстиніана та Наполеона.

Шумерам людство завдячує за появу бібліотек, архівів і художньої літератури, але перш за все — створення прототипу героїчного епосу. Народна легенда про Гільгамеша викликала захоплення не тільки своєю поетичною чарівністю, а й глибиною закладених у неї роздумів. Безпощадний володар Урука, на якого його піддані мали всі підстави скаржитися богам, під впливом життєвих вражень перетворюється в благородного героя, який вважає за мету свого життя боротьбу за щастя

свого народу. Епос «Гільгамеше» має запитання філософського характеру: про зміст людського існування, про пошук безсмертя.

Глибокий слід у сучасній культурі залишили шумеро-вавілонська математика та астрономія. І досі ми користуємося позиційною системою цифр і шістдесятирічною лічбою шумерів, ділячи коло на 360° , а годину — на 60 хвилин, а кожну з них — на 60 секунд.

Одна з давніх цивілізацій народилася у Північно-Східній Африці, в нижній долині Нілу, між його першим порогом і Середземним морем у IV тис. до н.е. і вмерла в V ст. н.е., проіснувавши утричі довше, ніж існує сучасне західне суспільство. Називалася ця цивілізація *давнім Єгиптом*.

Прийнято вважати, що слово «Єгипет» походить від давньогрецького «Айгюптос».

Художнє життя Єгипту, країни фараонів, розпочинається приблизно за чотири тисячі років до н.е. Періодизація історичного розвитку Єгипту досі ще уточнюється ученими-єгиптологами і суперечки тривають.

Історія художнього життя Єгипту, яку можна простежити за пам'ятками протягом усіх періодів розвитку, відрізняється деякими незмінними характеристиками: мистецтво Єгипту ніби втілило ідею міцності і тривалості, воно монументальне і вічне. З ідеєю міцності пов'язана повага до традицій, до минулого, єгипетське *мистецтво підлягає умовностям і формулам*.

У художній культурі Єгипту архітектура була домінуючим видом мистецтва. Один грецький історик початку нашої ери, Діодор, зазначав, що єгиптяни дивилися на свої будинки як на тимчасові житла, а на могили як на вічне житло. Це досить справедливе зауваження, оскільки єгипетське мистецтво відоме нам «за своїми могилами»: за величезними кам'яними чи цегляними пірамідами, збудованими на поверхні землі, склепами, висіченими в скелях. Могили багатих прикрашені всередині ліпленням, живописом і барельєфами. Це справжні храми, і божество їхнє — упокоений, що пов'язане з особливістю уявлень давніх єгиптян про життя після смерті, з культом померлих.

Єгиптяни вірили, що захід і схід сонця означає смерть і воскресіння бога Ра. Із цих же міфів вони черпали впевненість, що на них також чекає воскресіння і щасливе життя на тім світі.

Культ померлих — явище, котре відіграло в культурі Єгипту особливу роль. Саме з ним, з ідеєю міцності, тривалості, вічності, пов'язане зведення пірамід, що стали символом єгипетської культури.

Археологи нарахували 80 пірамід, більшість яких зруйновано. Найзнаменитішими з них є три піраміди: Хеопса, Хефрена та Мікерина. Найбільша з них, піраміда Хеопса, сягає понад 146 м. Вона складається з 2,3 млн. кам'яних блоків вагою кожен в середньому 6 тонн.

Геродот твердив, що цю піраміду будували 20 років і що тільки для транспортування будівельного матеріалу було залучено 100 тис. селян, котрих зганяли сюди на три місяці, коли розливався Ніл і припинялися польові роботи. Окрім того, як про це можна гадати за руїнами бараків, там постійно працювало близько чотирьох тисяч ремісників, каменотесів, мулярів, різьбярів по каменю.

Перед пірамідою і нині знаходиться величезний сфінкс, вирізьблений із цільної брили. Він належить до періоду держави одного із спадкоємців Хеопса. Фігура лежачого лева з людським, виповненим таємничого задуму лицем, символізує безмежну міць єгипетських володарів. Сфінкс вражає тільки своїми грандіозними розмірами — 20 м висотою і 73 м довжиною.

Єгипет залишив нам у спадок тисячі статуй із каменя, бронзи, глини. Скульптура була також тісно пов'язана з культом померлих: переконаність, що душа жива, доки живе зображення людини, примушувала створювати довговічні скульптури із найміцніших матеріалів (ливанський кедр, граніт, базальт). Скульптурний портрет започатковується з відливання посмертних масок.

Єгипетському мистецтву притаманний прояв індивідуальності. Наприклад, уміння досягнути портретної схожості проявилось у статуях фараонів (Аменхотепа III — поч. II тис. до н.е.; Рамзеса II — 1250 р. до н.е.) і в найзнаменніших творах давньоєгипетського мистецтва — двох

скульптурних портретах цариці Нефертіті (скульптор Тутмес), у гробниці фараона Тутанхамона.

До основних *умовностей* єгипетського мистецтва відносять: традиційне забарвлення чоловічих і жіночих тіл та фронтальність. Для єгипетського живопису характерне постійне забарвлення чоловічих тіл у червоно-коричневий, жіночих — у жовтий колір.

Фронтальність зображень полягала в тім, що всі статуї, ті, що сидять чи стоять, ідуть чи завмерлі, завжди зображені такими, що дивляться прямо перед себе; верхівка голови, початок шиї і середина тулубу завжди перебувають в одній вертикальній площині, на одній осі; будь-яке відхилення від осі, будь-який нахил вправо чи вліво був заборонений, неприпустимий.

По-друге, фігури, котрі не рухаються або йдуть, усією своєю вагою опираючись на п'яти, єгиптянин ніколи не зображав як людину, яка переносить центр ваги на одну ногу і торкається ґрунту кінчиком другої ноги. Майже завжди люди, починаючи рух, висувають ліву ногу, жінки й діти, як правило, зображені у позі спокою, зі зімкнутими ногами; особи відображені в профіль, але з тією особливістю, що очі і плечі показані спереду, розвернуті просто на глядача.

Єгиптяни зробили мистецтву найцінніший подарунок — *орнамент*. Європейці привласнили собі майже без усілякої зміни мотиви єгипетських рослинних орнаментів.

Самобутність художньої культури давньої Індії визначила релігія. Саме слово «релігія» у нашому, європейському, розумінні навряд чи застосовне до індуїзму, корені якого губляться в давнині. Інколи індуїзм називають способом життя, але це надто вузьке і поверхове уявлення. Найшвидше *індуїзм* — це складна система світосприймання, що включає в себе і філософський, і соціальний компонент, тісно переплетені і взаємозалежні.

Релігія для індуса — це відчуття себе частиною Всесвіту, дотримання його космічних законів, а життя — це релігія. Індуїзм позбавлений антропоцентризму. Людина розглядається на рівних із усією живою й

неживою природою, причому в рамках теорії переселення душі можливі варіанти посмертного втілення не в людській подобі. І людина, і природа — форми божественного прояву.

Культурі Індії належать чотири основних *Веду*: *Рігведа*, *Самаведа*, *Яджурведа* і *Атхарваведа*. Відомі й пізніші вединські твори: Брахмани, Араньяки, Упанішади, а також епічні твори «Махабхарата» та «Рамаєна».

Поява буддизму (наприкінці I тис. до н.е.) і проголошення його державною релігією викликала широке спорудження храмів, присвячених Будді.

У зображенні людської фігури на Сході завжди робилася спроба створити ідеал надприродного, котрий часто втілювався у формах, лише абстрактно пов'язаних з якимось дійсним фізичним тілом або його пропорціями.

В Індії ніколи не було найменшого святенництва щодо оголених тіл. Оголена фігура в індійському мистецтві використовується для передачі почуттєвості духів плодючості або вищого «йогічного» контролю джайністського аспекту. Зображення призначені нагадати віруючому, котрий прийшов на поклоніння, його власну здатність до еротичної насолоди і відтворення нащадків.

Давньоіндійський живопис може бути представлений найвідомішою пам'яткою — настінними розписами у печерах Аджанти: так звані фрески Аджанти. Різноманітні сюжети передають сцени із життя Будди, різні міфологічні теми ілюструють буддійські оповіді-авадани. Тут же містяться і сцени із повсякденного життя і двірська тематика {царське полювання, прийом послів тощо}.

Вважалося, що саме колір найбільше мав упливати на глядача. Вибір кольору залежав від того, які фігури передбачалося зображувати. Боги і царі завжди малювалися білими фарбами; цим кольором не можна було зображати персонажі, що уособлювали зло.

Основи культурної традиції Китаю нового часу закладені в Чжаньго-Цінь-Ханьську епоху. Ця епоха мала для історичного розвитку Китаю і всієї

Східної Азії в принципі те ж значення, що й греко-римський світ для Європи.

Епоха Чжаньго була певним чином неповторною епохою широкої і відкритої боротьби ідей, фактично необмежованої ніякою офіційною ідеологічною догмою. Ні до, ні після, протягом давності і середньовіччя суспільство Китаю не знало такого напруженого інтелектуального життя, такого розповсюдження гуманітарних учень.

На міських майданах, на вулицях і в провулках, у палацах правителів і будинках знаті відбувалися ідейні диспути. У знаменитій на весь Китай «академії» Цзіся (Біля воріт Цзі) в пінській столиці Лінъци водночас сходилося до тисячі мужів, удатних у спорі, котрі змагалися в красномовстві.

У цю епоху «змагання ста шкіл», як її називають історики, склалися основні напрямки філософської думки давнього Китаю: *конфуціанство*, *даосизм* тощо, створювалися авторські художні твори. Саме тоді як результат тривалого подолання архаїчних форм суспільної свідомості і трансформації міфологічного мислення в давньокитайському суспільстві сформувався новий соціально-психологічний тип особи, що вирвалася із рамок традиційного світосприймання. Разом із нею виникає критична філософія і теоретична наукова думка.

Символіка Китаю, як країни давньої землеробської культури, здавна пов'язана з образами природи. Кожна рослина, кожна квітка співставлялися народною мудрістю із спостереженнями законів життя природи і з людськими якостями. У Китаї еталоном прекрасного була природа. Тому в Китаї уже в перших століттях нашої ери, значно раніше, ніж в інших країнах, появився *пейзажний живопис*, що завоював у наступні століття провідне положення в мистецтві, як і поезія, в котрій оспівувалася природа.

Так, принцип естетизації природи вивів класичний пейзажний живопис на одне з провідних місць. Його особливістю була відмова від копіювання зовнішнього світу. Китайський живопис за традицією прагнув відтворювати не зовнішній стан, а осягнені властивості речей. Таким чином, у

давньокитайському мистецтві уже знімається характерна для європейського мистецтва естетична полеміка про протиставлення і взаємодію форми і змісту.

Усі, хто споглядав китайський і японський пейзажний живопис, певне, помітили наявність на картинах зразків каліграфії.

Знаменно, що багатозначність ієрогліфів витікає із різноманіття рухів і безкінечних метафор природного світу. Значення ієрогліфічного письма як символу передачі культури і наявність у ньому елементів зв'язку зі світом природи сприймається як момент єдності природи і культури.

Період імперії Цінь і Хань був для давнього Китаю і його культури своєрідною кульмінаційною точкою розвитку культурних досягнень. У цей час був удосконалений місячно-сонячний календар на підставі вікових астрономічних спостережень. У 28 р. до н.е. ханьські астрономи уперше відзначили існування сонячних плям.

Досягненням світового значення у галузі фізичних знань є винахід компасу у вигляді квадратної залізної пластини з магнітною «ложкою», що вільно оберталася на її поверхні, ручка котрої незмінно показувала на південь. Учений Чжан Хен (78-139рр.) першим у світі сконструював прототип сейсмографа, спорудив небесний глобус, описав 2500 зірок, включивши їх до 320 сузір'їв. Ним розроблена теорія Землі та безкінечності Всесвіту у часі й просторі. Ханьські математики знали десятичний дріб, уточнили значення числа π . Медичний каталог I ст. налічує 35 трактатів із різних хвороб. Чжан Чжунцзі (150-219рр.) розробив методи пульсової діагностики і лікування епідеміологічних захворювань.

Закінчення епохи стародавності відзначається винаходом механічних двигунів, що використовували силу падаючої води, водопідйомного насоса, вдосконалення плуга. Ханьські агрономи створюють твори, описуючі грядкову культуру, систему змінних полів і чергування посівів, способи удобрення ґрунту і передпосівне просочення насіння, у них вміщено керівництво щодо зрошення і меліорації.

Лакове виробництво відноситься до видатних успіхів давньокитайської

культури. Лакові вироби є вишукані твори прикладного мистецтва і тому становили важливу статтю зовнішньої торгівлі Ханьської імперії. Лаком покривали зброю, предмети військового спорядження для збереження дерева і тканини від дії вологи, а метал — від корозії. Ним оброблялися архітектурні деталі, предмети поховального інвентаря. Лак широко використовувався і у фресковому живописі. Китайські лаки високо цінувалися за унікальні фізичні й хімічні властивості: здатність консервувати дерево, протистояти впливу кислот і високих температур (до 500°).

Із часу «відкриття» Великого шовкового шляху Ханьська імперія стає всесвітньо відомим постачальником шовку. Китай був єдиною країною давнього світу, яка освоїла культуру шовкопряда. Саме в Китаї започатковано мистецтво шовкографії, живопису на шовку. В імперії Хань розведення шовковичного черв'яка було домашнім промислом землеробів. Існували великі приватні й державні шовкоробні, які нараховували до тисячі рабів. Вивіз шовковичного черв'яка за межі країни карався смертю.

Давній Китай — батьківщина паперу, його винахід став внеском Китаю до загальнолюдської культури. Ще до нашої ери його робили із відходів коконів шовку. Шовковий папір був дорогокоштовний і посильний лише для вибраних. Пізніше знайдено загальнодоступний спосіб виробництва паперу із деревних волокон.

Винайдення паперу і туші створило умови для розвитку техніки *естампів*, а потім і виникнення друкованої книги. З папером і тушшю пов'язане і вдосконалення китайської писемності: у ханьські часи був створений стандартний стиль письма кайшу, що поклав основу сучасному начерку ієрогліфів.

Основні особливості традиційної китайської архітектури склалися в Цінь-Ханьську епоху. Грандіозним витвором давнини була *Велика Китайська стіна*, зведена для захисту від набігів кочівників у IV — III ст. до н.е. на північному кордоні Китаю. Спочатку вона сягала 750км, а після численних добудов її довжина переважила 3000 км. Стійка й широка,

пролягала вона по неприступних вершинах гір, утворюючи химерні петлі, вражаючи строгістю і поєднанням із гористою природою. Складена із дерева та очерету, стіна лише згодом була облицьована каменем, але і в первісному вигляді видалась надто стійкою. Середня висота її становила 5-10 м, ширина 5-8 м. Верхом проліг шлях, огорожений зубцями з бійницями. Важкі кутові башти, розташовані через кожні 100 м, послуговували для швидкого передавання світлових сигналів.

3. *Типологія цивілізацій і цивілізаційні цінності.*

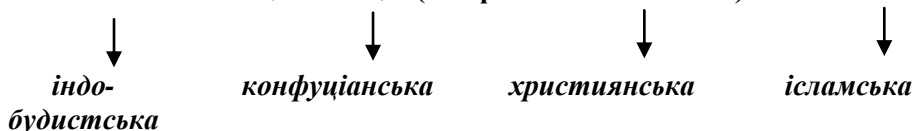
Філософи і культурологи по-різному розуміють зміст терміна «цивілізація». Одні висувають ідею існування локальних цивілізацій, інші вважають за можливе говорити про існування двох суперцивілізацій (*Схід і Захід*). Треті запевняють, що з часів Великих географічних відкриттів і особливо з Промислової революції взаємозв'язок культур і цивілізацій став настільки сильним, що можна говорити про початок *єдиної світової цивілізації*, про загальний шлях людства. Таким чином, виділяють цивілізації: *світову; суперцивілізації (Схід і Захід); локальні цивілізації*.

У XIX і XX ст., розуміючи під цивілізацією особливий культурно-історичний тип суспільства, філософи виділили найбільш істотні фактори, що визначають вигляд цивілізацій: їхній тип, етнічні і професійні основи й ін.

Локальні цивілізації визначаються через

- *національні* (етнічні): китайська, російська, давньогрецька, американська та інші цивілізації;
- *професійний* (релігійний) фактор, адже буддизм, конфуціанство, іслам, християнство й інші релігії вносять істотний вклад у формування цивілізаційних особливостей.

Типи цивілізацій (конфесійна основа)



Таким чином, визнається многофакторність цивілізацій, їхнє формування під впливом геополітичного і культурного середовищ.

Сучасні філософи й історики розрізняють три типи цивілізацій у залежності від геополітичних факторів і особливостей їхнього виникнення: первинні, вторинні, периферійні.

Первинні (чи найдавніші) цивілізації виникли на «голому місці». Це — давньоєгипетська, вавілонська, шумерська, древньокитайська, індійська, давньогрецька, давньоримська й ін. Вони надстійкі, але архаїчні по природі і не здатні до розвитку. Їхня історична роль полягає в «перекиданні» людства з передісторії в історію.

Вторинні, виникнувши «не на голому місці», а на уламках найдавніших цивілізацій, вбирають те, що дала їм первинна (архітектурне середовище, дороги, систему господарських зв'язків, соціальну і технологічну культуру й ін.). Так, західна цивілізація всмоктала культурні основи Древньої Греції, політико-правові — Древнього Рима.







Периферійні цивілізації складаються на окраїні світової цивілізації і виникають на «голому місці», як первинні, приблизно в той же час, що і вторинні, але під впливом економічних, політичних, культурних та інших контактів з розвинутими цивілізаціями. До цієї групи цивілізацій можна віднести і вітчизняну.

Загальнолюдські цінності присутні й у культурі Сходу, і в культурі Заходу, але їхня значимість у цих системах різна. Адже цінності можна по-різному розставити в залежності від їхньої пріоритетності для людини, культури, цивілізації.

Розташування цінностей, їхній порядок у залежності від визначеної їхньої значимості в кожній конкретній цивілізації створюють різну ієрархію цінностей. Російський соціолог і культуролог Є.С. Кульпін вважає, що «на одному рівні значимості в системах цінностей різних цивілізацій можуть знаходитися не тільки різні, але і прямо протилежні за змістом цінності».

До основних цивілізаційних цінностей учений відносить пари, що домінують системі Сходу, це — стабільність і держава, а в системі Заходу —

особистість і розвиток.

СХІД	ЗАХІД
 <p data-bbox="255 325 365 357">Держава</p>	 <p data-bbox="732 360 885 389">Особистість</p>
<p data-bbox="154 464 258 493">служить</p> 	<p data-bbox="757 464 861 493">служить</p> 
 <p data-bbox="232 764 386 793">Особистість</p>	 <p data-bbox="753 729 863 761">Держава</p>

На полюсах Євразії — крайньому Заході і крайньому Сході — у процесі історичної взаємодії людини і природи склалися дві принципово різні системи цінностей — основи уявлень людей про світ і про себе. Місцем формування цінностей Сходу (конфуціанських) вважають північ сучасного Китаю, а Заходу — Древню Грецію.

У тих місцях, де гори, кам'янистий ґрунт берегів та лісова місцевість визначали життя хліборобів, була потрібна значна інтенсифікація праці, винахідливість, удосконалення знарядь праці. Так було на Балканському й Апеннінському півостровах. Природні умови Балканського півострова жадали від хліборобів Древньої Греції постійної напруги сил. Уже в часи полісів (міст-держав) Древньої Греції почали складатися елементи цивільного суспільства. Приватна власність, що формувалася тут, стала матеріальною основою свободи особи. На відміну від Сходу, де приватна власність носила умовний, обмежений характер, отут приватна власність розглядалася як абсолютна невідчужувана власність власника.

Особливе місце в розвитку західної цивілізації мають реформи Солона в Афінах (594 р. до н.е.). Вони показали, що в давньогрецькому суспільстві виникло усвідомлення особистості людини як громадянина і власника.

Різноманітна важка праця, виснажлива боротьба з природою в античному світі у випадку успіху підтверджували торжество розуму над стихією, привели до усвідомлення можливості активного впливу на природу, розвили активно-творчий погляд і впевненість людини у своїх силах.

Китайська державність склалася в північно-західному районі сучасного Китаю. Усе більшого значення набувала культура рису, що витиснула ячмінь та інші зернові. Особливість культивування рису полягає в тім, що в умовах сформованої технології його розведення не вимагаються нововведення. Вирощування рису майже не піддається механізації. Таким чином, рис формує природно-історичну незмінність китайського суспільства, держави на багато століть. Технологія рисового заливного господарства, коли велику частину часу року рисове поле знаходиться під шаром слабопроточної води, вимагає створення родючого шару мулу трьома-п'ятьма поколіннями людей, протягом 60-100 років, і тільки після цього дає віддачу у виді гарантованої врожайності.

Велике число дрібних полів, зв'язаних у єдине ціле іригаційною системою, єдина господарська система з дотриманням неухильно й чітко технологічної дисципліни вимагають зовнішнього захисту, оскільки руйнування на одній ділянці загрожує загибеллю всієї системи. Потрібний тривалий мир (як у державі, так і в душі людини), порядок, забезпечувані сильною державою й традиціями.

Висновки:

Таким чином, самі по собі, за своєю сутністю культура та цивілізація є реалізацією різних важливих потреб людини та суспільства. Культура і цивілізація не співпадають між собою, оскільки мають різні джерела та чинники становлення, різні суб'єкти творення, різні спрямування та різне ставлення до знання, техніки, технології. У своїй взаємодії вони покликані

стимулювати та підсилювати одне одного, проте внаслідок своїх відмінностей вони можуть входити у досить відчутні суперечності та навіть конфлікти.

Художня культура Сходу в її давньому стані відображає зовсім інший спосіб життя, що вражає нас нині. Це влада фатуму, неминучості в житті людей (храмова проституція, тваринні й людські жертвопринесення були повсюди поширені в давньому світі), абсолютизація ритуалу, авторитету звички. Психологія рабства породжувала навіть у освічених на той час державах відверту і спокійну зневагу до раба (його могли продати, живим поховати із господарем).

З другого боку, Схід дав світовій культурі зороастризм, буддизм, конфуціанство, даосизм, обґрунтував владу ідеї, заклав основу створення суто філософських систем, висунув принцип науковості, раннього раціоналізму, критику міфологічного світогляду.

Давній Схід залишив нам такі неперехідні цінності, як епос про Гільгамеша, «Махабхарата» і «Рамаєна», «Пісня пісень», строгу єгипетську скульптуру, піраміди, письмові знаки, котрими користується сучасний світ, колесо, календар, компас і папір — все це спадщина давнини.

Стародавність розпочала діалог культур, оскільки на Сході цивілізація склалася набагато раніше, довгий час Захід залишався переважно «приймаючою» стороною, реципієнтом впливів. Уже в глибокій давнині племена й народи Сходу й Заходу перебували в тісних контактах, збагачували один одного досягненнями матеріальної та духовної культури.

Антична культура ніколи не змогла б досягти таких висот, якби не була спадкоємницею культур стародавнього Сходу.

Лекція № 3

Тема № 3. ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ АНТИЧНОСТІ. АПОЛЛОНІЧНІ Й ДІОНІСІЙНІ ЗАСАДИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мета: визначити характерні риси античної культури й мистецтва — Давньої Греції і Давнього Риму, розкрити суть діонісійних і аполлонічних засад культури, вивчити вплив цих факторів на духовну сферу життя суспільства в сучасну добу постмодерну; використовувати набуті знання для самовизначення і самовиховання.

План

1. Характерні риси античної культури.
2. Основні здобутки давньогрецької та давньоримської культур:
 - а. релігійні та філософські уявлення давніх греків і давніх римлян;
 - б. наукові відкриття й мистецтво античності.
3. Проблема аполлонічного й діонісійного в культурі.

Література

1. Асеев Ю.С. Шедеври світової архітектури. – К.: Рад. Школа, 1982. – 87 с.: іл.
2. Барт Р. Мифология. — М., 1996.
3. Гриненко Г. Хрестоматия по истории мировой культуры. – М.: Юрайт, 1998.
4. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
5. Иванов В. Дионис й прадионисийство. - СПб., 1994.
6. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ / Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998
7. Куликова Л.Б. История начиналась с мифов. Античная мифология в текстах, схемах и задачах: Учебное пособие. 1-ое издание. – Симферополь: МСП „Ната”, 2003. – 168 с.

8. Лисовой И.А., Ревяко К.А. Античный мир в терминах, именах и названиях: Словарь-справочник по истории и культуре Древней Греции и Рима. – Мн.: Беларусь, 1996.
9. Основи художньої культури: Ч.2: Теорія та історія української художньої культури: Навч. посібник для вищ. навч. закладів /За ред. В. Лозового, А. Анучиної. – Х.: Основа, 1997.
10. Петрушенко В.Л., Пинда Л.А., Подольська Є.А. та ін. Культурологія. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації. — 3-тє видання виправлене / За заг. ред. Проф.. В.М. Пічі — Львів: «Магнолія плюс», 2005. — 360 с.
11. Энциклопедия для детей и юношества: Т. 1. Всемирная история / Сост. С.Т. Исмаилова. – М.: Аванта +, 1996.
12. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. – М.: Аванта +, 2005. — 640 с.: ил.

Вступ.

Античність — своєрідний тип художньої культури, розвиток якого охоплює період, приблизно від закінчення III тисячоліття до нашої ери до 476 р. нашої ери (часу падіння Риму під натиском «варварів»).

Її виникнення й розвиток пов'язані зі становленням класового суспільства і державності, тобто з утвердженням рабовласницького суспільства в античній формі. Колискою цього типу художнього життя була давня Греція, полонена пізніше невеликою олігархічною республікою Рим.

Поняття «античний світ» ввели італійські гуманісти епохи Відродження, позначивши цим терміном греко-римську культуру як найбільш ранню із відомих їм на той час. Історія античної епохи поділяється на дві фази, які частково нашаровуються одна на одну — *грецьку й римську античність*.

Соціальні умови грецьких міст-держав можна назвати демократичними лише з великими поправками. В епоху найвищого розвитку Афін (сер. V ст. до Н.Х.) із загального числа більш ніж двісті тисяч жителів цього міста лише

двадцять одна тисяча, тобто одна десята, дійсно могла користуватись повнотою громадянських й політичних прав. Суспільний устрій, заснований на рабстві, напевне, не може вважатися суспільством рівності й свободи. Проте у порівнянні зі східними деспотіями такий устрій все ж був прогресивним. Вільні громадяни, яких обслуговували раби, насолоджувались благами життя в упорядкованих, на їх погляд, невеликих державах — полісах.

1. Характерні риси античної культури.

Формування античної художньої культури зумовило ряд чинників, визначальними серед яких можна вважати такі:

1. Своєрідні форми соціально-економічної і політичної організації суспільства, реалізовані в полісі. Поліс був цивільною общиною, заснованою на античній формі власності. Поліс орієнтувався на ідею *автаркії* — самозабезпечення і самого поліса, і окремого індивіда, а головним заняттям тут було землеробство. У ньому склалася система цінностей, зміст якої становили: упевненість у тому, що поліс — вище благо, без якого неможливе існування людини, а її добробут зумовлений добробутом усього поліса; визнання переваги землеробства над іншими видами діяльності; осудження прагнення до прибутку; пріоритет традицій у сферах життєдіяльності.

2. Уведення і послідовне втілення в життя демократії. Власне, демократія як поняття з'явилося вперше у Давній Греції, тут же послідовно втілювалася в життя сама ідея народоправства.

Демократія заперечувала гідну оцінку реальних здібностей звичайного — вільного, політично активного громадянина, поєднуючого в собі дві основи: почуття *колективізму* і *агональність* (змагальність). У суспільстві формувалася колективістська мораль, зумовлена неможливістю життя поза полісом, і в той же час культивувався принцип змагальності, що ґрунтувався на тому, хто ліпше прислужиться полісу. Виходячи з цього, в людині особливо цінується доблесть — і в подобі, і у вчинках, класична рівновага

духу й тіла, ступінь досягнення прославленого ідеалу *калокагатії* — злиття краси й добра. Саме ідеал калокагатії вміщував вираження громадянських і етичних цінностей античного суспільства, втілених в гармонію розвиненої особи.

3. Релігійний культ і міфологія античності. Грецька релігія не знала ні касти жерців, ні віросповідної догматики, тут кожен громадянин поліса міг виконувати релігійний культ. В основі релігії перебував *анімізм*. Між божественним світом і світом людей не існувало нездоланної межі, зв'язною ланкою між ними були *герої*. Боги тут були *антропоморфні*, не позбавлені людських пристрастей і людських страждань. Над ними панувала безлика сила — Ананка (Доля).

Релігійні вірування античності тісно перепліталися з її *міфологією*. Саме в міфах втілені уявлення давніх греків про досконалість людини, про панування розуму, закону, гармонії, порядку як суспільної якості, як перемагаючу в героїчній боротьбі нерозумну стихійну основу, їх пронизує поетична сила і гуманістична основа, спрямована на утвердження героїки та ідеальних основ у житті кожної людини.

В античній культурі спостерігаються не розрізнені племенні міфи, а об'єднані у єдину, релігійно-міфологічну систему. Вже в поемах *Гомера* «Іліада» та «Одіссея», та *Гесіода* «Труди й дні» ця система набуває того вигляду, у якому вона стає основою усього античного світогляду. Чи можливий Ахіллес у епоху пороху і свинцю? Або взагалі «Іліада» поряд з друкарським станком?

4. Гармонія раціонального та емоційного як основа діяльності античної людини. Історія свідчить про те, що в житті давні греки особливо цінували розумність, рівновагу, міру. У своїх вчинках вони наслідували розум, свідченням чого послуговують раціональні розрахунки ведення господарства, розквіт філософії, діалогу й діалогічного мислення, розвиток історії як спроби осмислити минуле, активні пошуки в галузі точних наук — математики, фізики, зосередження уваги на логіці — науці про правильні способи мислення, про мистецтво будувати умовиводи і спростовувати

фальшиві докази. Водночас усі раціональні пошуки виповнялися почуттєвими засадами.

5. Оточуюча давніх греків природа. Природа стародавньої Греції не ідеальна: зими тут холодні, з вітрами, літо спекотне, а весною в горах лежить сніг. Займатися землеробством за таких умов складно, і при всьому працелюбстві греків, їхньому поклонінні землі, вона не могла прогодувати людину, що нашттовхувало їх на колонізацію земель Сходу і Заходу.

Особливе місце в житті античних людей посідало море. Окрім того, що воно підтримувало їх у матеріальному відношенні, море давало їм змогу відчувати себе вільними, зміцнювало їхній дух, стійкість, сміливість.

А оскільки складні завдання міг ефективно розв'язати лише той, хто фізично розвинутий, володіє необхідними знаннями і досвідом, то особливо значними для суспільства були люди молоді, сповнені сил і здоров'я, готові для виконання будь-яких видів діяльності.

Тут необхідно звернути увагу на те, що природа сприймалася греками як прояв божества, як сфера, де здійснюється дія божественної волі. Виходячи із цього, формувалося містичне відношення до природи, захоплення нею, а також утверджувалося прагнення до природи як до вічного ідеалу.

6. Особливий характер світла в Греції. Очевидці свідчать, що світло в Греції нібито розлите в повітрі, нібито виповнює собою, своїм теплом навколишній світ. Воно нібито оживляє повітря, надає йому прозорості, робить предмети прозорими і живими.

Власне світло посилювало у людини відчуття волі, розкутості і в той же час оголювало грані між нею і безконечністю, наповнюючи небесний простір особливим змістом. Завдяки тому життя виповнював дивний акорд вічності, досконалості і абсолютної гармонії.

Усе назване надавало художнім процесам античності рис особливого виду, забезпечувало їхній неповторний характер.

У центрі художньої діяльності того часу перебувала звичайна вільна людина — *громадянин*, що володіла реальними можливостями свого прояву і мала розвинуті фізичні й духовні здібності. Вона ідеально пристосована до

виконання усілякого виду діяльності, спритна, хитромудра. Перебуваючи віч-на-віч із всесвітом, античний герой вбачає свою місію в осягненні світової гармонії, у проникненні в тайну цілісності світу. Він позбавлений зовнішніх індивідуальних відмінностей, оскільки не вони визначають сутність людини, а ступінь її досконалості, ступінь наближення до божественного ідеалу. Тому він позбавлений фізичних вад, найменших відхилень від математично вивіренних пропорцій людського тіла, тіла архітектурної будівлі.

Нарешті істотним для розуміння художнього процесу античності є той факт, що художник тут вільний, творить для вільного громадянина і його роль у суспільстві досить значна.

Спробуємо охарактеризувати етапи розвитку художньої культури античності. У спеціальній літературі найпоширенішим є розподіл античного мистецького життя на такі періоди:

- крито-мікенська (кінець III тис. до н.е. — VIII ст. до н.е.),
- грецька архаїка (VIII — VI ст. до н.е.),
- грецька класика (VI — IV ст. до н.е.),
- давньоримська художня культура (IV — III ст. до н.е. — 476 р. н.е.).

2. Основні здобутки давньогрецької та давньоримської культур: релігійні та філософські уявлення давніх греків і давніх римлян; наукові відкриття й мистецтво античності.

Передісторією грецької культури вважається крито-мікенська або егейська культура. Центром її був острів Крит, який дещо пізніше перемістився до міста Мікени.

Про сутність мікенського періоду розвитку ми можемо почерпнути із творів «Іліада» і «Одіссея» (їхнім автором вважають Гомера), за основу яких узято епічні перекази X — VIII ст. до н.е., оповідаючи про реальні події і записані тільки в VI ст. до н.е.

У той же час, коли створювалися перекази, закладені потім до «Іліади»

та «Одіссеї», наближалася до заходу мікенська культура. На думку істориків, це пов'язане зі смутним часом грецької історії, що розпочався приблизно в XI ст. до н.е., зумовленим вторгненням у Грецію північних племен — дорійців.

Розвиток художньої культури античності в період грецької архаїки (VIII—VI ст. до н.е.) спеціалісти вважають особливо інтенсивним. Досить нагадати, що саме протягом цих трьох століть були зроблені ті важливі відкриття, котрі визначили характер античного суспільства, розвинулися соціально-економічні і політичні явища, що забезпечили специфіку античного суспільства (класичне рабство, система грошового обороту і ринку, поліс як форма політичної організації суспільства, концепція суверенітету народу і демократична форма правління), розроблені головні етичні категорії і обґрунтовані основні принципи моралі, сформовані естетичні ідеали, народжені головні феномени античної культури: філософія, наука, література, архітектура.

Саме в цей час відбувалося утвердження етнічної самосвідомості греків, що зумовило їхнє прагнення закарбувати себе в художніх творах, створити свою історію, привело до прояву цінностей, присвячених грецькому життю, діянню і способу мислення. Тоді ж відбувався процес становлення республіканського правління, полісу, демократизації, а це забезпечувало становлення, утвердження колективістської моралі, принципу змагання у життєдіяльності, завдяки чому людина стає центром світосприймання, і художні твори концентрують увагу на реальних здібностях, гідності людей.

Улюбленим став образ юнака-атлета, оскільки юнак у розквіті сил міг вартісніше послуговувати полісу, мудрістю, спритністю, злагодженістю, гармонійністю тіла досягати небачених успіхів. Окрім того на неповторний розвиток грецької художньої культури вплинуло і створення єдиного для греків *пантеону*.

Завдяки політеїзму, уявленням про загальне одухотворення природи, олюдненню богів розширилися межі художньої культури, оскільки розкрилася можливість побачити в усьому прекрасне, відкрилася реальна

цінність усіх видів мистецтв, їхня значимість для повсякдення, доступність і необхідність для кожного громадянина.

Це був час становлення архітектури, що реалізувалася у храмових спорудах. Саме тут, у храмах, присвячених богам-покровителям, зміцнювалося почуття єдності громадськості. І хоч архітектурні споруди не є грандіозними, вони справляли незабутнє враження, оскільки базувалися на основі ясної і цілеспрямованої тектоніки несучих і несених частин.

Відмінною особливістю архітектури того часу було застосування ордерів. Ордерна споруда припускає ступінчасту основу, на котру ставлять ряд несучих вертикальних підпор — колон, що підтримують несені частини — антаблемент. У грецькій архітектурі склалося три основні типи ордерів — *дорійський, іонійський та коринфський*.

Звичайно храми будувалися на акрополях. Як будівельний матеріал використовувалися вапна чи мармур без застосування зв'язного розчину, за допомогою чіткої підгонки, з'єднаної таким чином, що створювалося враження, нібито колони збудовані із цільного, одного каменя.

Розмальовані, з підсвіченими скульптурами, храми були величними, яскравими, святковими. Їхній внутрішній простір двома рядами колон розділявся на три нефа, у центральному із котрих стояла статуя бога, на честь якого зводилася споруда. Прикладом архітектурної творчості архаїки Давньої Греції є храм Аполлона в Коринфі.

Давньогрецькі храми відрізнялися тим, що були центрами зосередження художніх творів. Особливе місце серед них постала скульптура. Архаїчна скульптура уявлялася, головним чином, статуями куросів (оголених юнаків) і кор (дівчат, цнотливо задрапованих пеплосом). У них втілювалася узагальнена подоба ідеальної людини, поданої тільки в молодому віці, коли розквіту набули людські сили (ні дитинство, ні старість художників того часу не цікавили).

При цьому куроси, архаїчні Аполлони, були зразком чоловічої основи: стрункі й сильні, готові до руху, позбавлені індивідуальних рис характеру, не виражаючи будь-яких переживань, наділені умовною напівпосмішкою як

натяком на радість буття. Кори, також позбавлені індивідуальності, являли ідеал жіночності, освітлювалися посмішкою, мали довірливий погляд. Вони втілювали в предметній формі пошук раціональних основ гармонії, краси.

Водночас зі скульптурою в архаїці значне місце займав вазопис, поєднуючий місцеві зображальні основи та занесені зі Сходу. Вазопис був на той час широко розповсюджений, ці витвори збереглися у великій кількості.

Стиль цих розписів протягом двох століть змінювався і може бути представлений як розвиток 2 його видів: чорнофігурний і червонофігурний.

Великим досягненням архаїчної епохи було створення алфавітного письма, завдяки якому поступово практично всі вільні громадяни стали грамотними. Це забезпечило зростання духовного потенціалу суспільства, активно сприяло розвитку літератури. Остання була представлена, у першу чергу, епосом, який після фіксації Гомером поем «Іліада» й «Одіссея» поступився першістю ліричним жанрам.

Наприкінці VI ст. до н.е. на зміну грецької архаїки надійшов час найвищого злету Стародавньої Греції — класика, що визначалася пануванням полісу як громадської общини. У середині V ст. до н.е. після перемоги греків над могутньою перською державою вони здобули, завдяки волі, доказ власної переваги, поповнили кількість рабів і тим самим стимулювали розвиток економіки, забезпечили величність Афіни як центру, що об'єднав численні міста Еллади.

Період грецької класики, як і попередній етап, ґрунтувався на демократичній простоті смаків і моралі, на поцінуванні розумності й рівноваги, на злагоді з природою, на розвитку природності людських прагнень. Особливе місце в художньому житті того періоду посідає афінський Акрополь. Він є вершиною давньогрецької архітектури, символом розквіту й могутності Афіни, поезією скульптурного світу. Ансамбль був одночасно святилищем, суспільним центром, тут зберігалася державна скарбниця, містилася бібліотека і картинна галерея. Під час урочистостей на честь богині мудрості і праці Афіни, якій він був присвячений, тут

влаштовувалися кінні і гімнастичні змагання, відбувалися змагання співаків і музикантів, сюди прямували всенародні процесії.

У створенні афінського Акрополя визначальну роль відіграв вождь афінської демократії Перикл і скульптор Фідій, що були натхненниками його створення.

Три прославлених скульптора творили в цей час: *Мірон, Поліклет і Фідій*, по суті уособлюючи класику.

Улюбленою темою Мірона було досконале тіло атлета («Дискобол»), Поліклета приваблювало зображення атлетів, котрі сприймалися як втілення кращих рис громадянина («Доріфор», «Поранена амазонка»), а Фідія цікавила велич, відчуженість, краса (богиня Афін, Зевс Олімпійський, який вважався греками одним із семи чудес світу). Усіх трьох скульпторів поєднувало торжество ідеї людської основи в її ідеальному варіанті, втілення класичної краси, їх мало цікавила проблема індивідуалізації героїв, свої прагнення вони концентрували на духовній ємності останніх, втіленні різних типів античного ідеалу.

Епоха класики давньої Греції характеризується небувалим розвитком у літературному житті драматургії, а також театрального мистецтва.

Головним жанром драматургії того часу була *трагедія*, сюжети якої пов'язані з міфами про богів та героїв, а також комедія, найчастіше політична. Центром трагедії була боротьба, а її учасники уособлювали мужність, протистояли нещастям, прагнули справедливості, добра, зіштовхувалися з чималими перепонами, найчастіше були приречені на погибель.

Драматургію представляли три великих автори *Есхіл, Софокл і Еврипід*, котрі жили й творили практично в один часовий проміжок. Есхіл («Прометей закутий») оспівував людину-борця, помсту й справедливість, створив несхитних героїв, Софокл («Антігона», «Едіп-цар») відрізняється тим, що зосередив увагу на моральній відповідальності людини за свої вчинки, створив яскраві характери героїв, дивовижні сюжети, Еврипід («Медея») головною темою своїх творів вибрав кохання і сімейні стосунки,

наблизив трагедію до побуту. Якщо Есхіл виступав основоположником громадянської за своїм звучанням трагедії, а Софокл — виразником демократичного ідеалу Афін, то Еврипід, котрий відчув кризу полісної ідеології, був філософом на сцені, проявляючи інтерес до особистості. Герої Еврипіда, вимучені пристрастями, сімейними незгодами, живуть у хатинках, автор, коментуючи події, оцінює їх, повчає глядачів, що для Софокла (вимагає самого глядача скласти судження про те, що відбувається) і Есхіла (стверджуючого справедливу помсту) неприпустиме.

У комедійному жанрі, найгострішому стосовно політики, особливе місце посідала драматургія *Аристофана* («Мир», «Хмари», «Оси»). Його провідною темою став мир і в той же час він створив сатиру, відображаючи зміст життя і проблеми грецького розвитку того часу.

Особливістю драматургічних творів класики була присутність у них хору, співу і танків, що супроводжували всю дію. Це зумовлено історією походження грецького театру і трагедії.

Кожне загальнонародне свято не мислилося без театралізованих вистав, що тривали три дні від сходу до заходу сонця і мали характер змагань. На них збиралися мешканці, прихопивши харчі та подушки для сидіння.

Власне римська культура розпочинається із закінченням історії культури етрусків і стародавніх греків. До цього про художню діяльність у Римі майже нічого невідомо. Та й сама римська історія до кінця періоду Республіки мало сприяла розвитку художніх основ, оскільки тривали безкінечні війни. Проте саме тоді сформувалася система цінностей римських громадян, що ґрунтувалася на особливій богообраності римського народу, призначеного для перемог, на патріотизмі, проголошенні Рима вищим началом. Обов'язок римлян полягав у служінні Риму не шкодуючи життя, у підкоренні залізній дисципліні, закону, у мужності, стійкості, чесності.

Зрозуміло, що ця система цінностей була цілковитою протилежністю давньогрецьким ідеалам, і хоч римляни активно освоювали грецьку філософію, художні досягнення, але вкладали до них свій зміст і з часом створили своєрідну культурну систему.

Творцями історії в Римі були політики, для котрих мистецтво не мало життєвого значення, тому художники не відігравали визначальної ролі у суспільстві, свою творчість присвячували не загальнолюдським проблемам, а потребам поточного часу.

Звідси природним є те, що римське культурне життя проявляється, в першу чергу, в утилітарних формах: будівництво шляхів, оборонних стін, водопроводів, мостів — тієї основи, що зміцнює сили могутнього міста — держави. Зберігши три ордери грецької архітектури, римські зодчі застосовували дорійський ордер, а на основі коринфського і дорійського створили новий ордер — композиційний. Але колони збудованих ними споруд нагадують однорідну масу і не мають власного обличчя.

Поступово Рим перетворюється в художній центр, куди прагнули потрапити всі майстри. Тому римська художня культура формувалася завдяки діянням художників багатьох народів, у зв'язку з чим і характеризується як *космополітична* культура, але з римськими ідеалами. На неї особливо впливало те, що в Римі ідеали общини, роду панували над людиною, позбавляли її тієї духовної свободи, притаманної грекам. Окрім того, вона була підпорядкована ідеї фіксації літопису римського життя, була спрямована на возвеличення римської основи. Ідеалом для римлян був образ літньої людини, досвідченої, котра пізнала істину життя.

Культурологи схильні виділяти в історії римської художньої культури кілька етапів:

- епоха Республіки,
- ранньої імперії, культура Риму II ст. н.е.,
- пізньої античності IV ст. н.е.

Спробуймо визначити особливості художніх процесів названих періодів. Рання імперія Риму фактично пов'язана із часом правління Августа Октавія. Саме з цього моменту римське художнє життя розвивалося під знаком того чи іншого імператора чи династії. Особливо активно розвивалася у цей час поезія. **Вергілій** («Енеїда»), **Горацій** (любовна лірика, сатира), **Овідій** («Метаморфози»), при всій своєрідності створеного ними поетичного світу,

були єдині в одному — Рим ідеальний, а Август уособлює його. Іншими словами, вже на початку ранньої імперії поети не мислили себе поза римською величчю, поза оспівуванням того, хто стояв на чолі Риму.

Художники, поряд із відтворенням грецьких зразків, створювали численні скульптури, статуї Августа — великого полководця і понтифіка.

Тоді ж утверджується, здобуває особливого розвитку інтерес до психології особистості, що стало основою художньої діяльності.

У фресковому живописі набувають поширення три стилі: *інкрустаційний*, імітуючий облицювання стін дорогими породами мармуру та яшми; *архітектурний*, пов'язаний з натуралістично написаними великими картинами, що відкривали фантастичний світ; *канделябрний*, що поривав із архітектурою, пропонуючи легкі сюжети, що створювали райський куточок.

Невдовзі уявна ідеальність Риму, його золотий вік були грубо зруйновані наступниками Августа Октавія — Юлієм Калігулою, Клавдієм, Нероном, знавіснілими від необмеженої влади деспотами, котрі вважали себе божествами і розбестили і плебс, і аристократію.

Епоха Флавіїв — Віспасіана, Доміціана, Тита була продовженням процесу, розпочатого попередніми імператорами. Тут особливо проявилися прагнення імператорів, а за ними й багатих римлян, увічнити себе в історії. Тому так активно розвивалося мистецтво скульптурного портрета, що характеризувалося пластичною силою, міццю, повнотою, патетикою. З'являються особливі художні твори, котрі були пам'ятниками слави, життя імператора, його мавзолеєм— тріумфальні арки (наприклад. Тріумфальна арка Тита — одна з кращих у Римі).

Життя римлян зміцнювало їх у думці про те, що світ — театр, зробивши улюбленими видовищами *гладіаторські бої*, цькування тварин, бій взагалі, оскільки тут вони виконували ту божественну роль, котра в реальності була привілеєм імператора: вирішували, кого покарати, а кого помилувати. Для ще більшого утвердження римлян в ілюзії влади, для їхньої розваги, відвернення від нагальних потреб і був збудований грандіозний пам'ятник, амфітеатр колосальних розмірів — *Колізей*, що став втіленням театру світу,

розпорядницею в котрому була публіка.

Нова епоха в римській художній культурі — епоха II ст. н.е. розпочалася з приходом до влади імператора Траяна, котрий забезпечив ще більшу пишність імперії. Це був час безперервних війн, що давали величезні прибутки, але не компенсували об'єднання народу.

Наступник Траяна Адріан, котрий щиро протегував митцям, бравував демократизмом, намагався довести, що міць Риму ґрунтується не тільки на фізичній, а й на духовній силі. Тому головним витвором його часу був Пантеон — великий і несумірний людині. Тут людина мала цілковито змінитися, оскільки Пантеон відкривав шлях у небо і являв образ всесвіту: підземний морок, земне світло, небесне сяйво. Кожен міг відчути себе в ньому божеством, прилученим до вічності. По суті Пантеон об'єднував землю, небо, людей, богів, скороминуще і вічне. Більше нічого величнішого і одухотворенішого римська культура дати історії не могла.

Своїє кульмінації криза у Римській імперії досягла у середині III ст. н.е. Розруха в імперії стала не просто необоротною, але зумовлювала її швидкий крах. Люди все більше тяглися до релігії, котра проповідувала відхід від світу суєти.

Наприкінці III, у IV ст. н.е. Рим огрублювався і варваризувався. При Діоклетіані імперія розпочала розподілятися на дві частини — східну й західну, а Костянтин переніс свою столицю на схід у Візантію. Він же офіційно прийняв *християнство*. Тим самим фактично була зруйнована велика Римська імперія (Рим упав під ударом варварів у 476 році), а разом із нею відійшла у минуле не тільки римська, а й антична культура в цілому.

Таким чином можна охарактеризувати історію одного з типів світової культури — культури античної.

3. *Проблема аполлонічного й діонісійного в культурі.*

У наш час усім стало зрозумілим, що розум, наука і технологія не розв'язали всіх наших проблем. Злиденність, відчай і злочинність кидають виклик нашим спробам раціонального соціального конструювання.

Найбільш смілива спроба побудувати суспільство у відповідності з раціоналістичною, матеріалістичною теорією комунізм — зазнала краху.

Баланс добра і зла, ірраціонального і раціонального, інтуїтивного і логічного, афективно-динамічного і спокійно-статичного в культурі адекватний балансу цих начал у світі, в людському суспільстві. В європейській традиції цей баланс розглядається крізь призму співвідношення двох образних понять — **аполлонічного і діонісійного**. Використання цієї пари протилежних понять спостерігається ще в давньогрецькій міфології.

Будь-яка цивілізація виправдовує своє існування суперідеєю спасіння людини. Вона ставить собі за мету досягнення людиною щастя. Спасіння може мислитися як в цьому, так і в потойбічному світах. Воно може бути справою самої людини або Бога чи богів, або ж їх спільною справою.

Сучасна європейська цивілізація, яка претендує в наші дні на статус глобальної, також має свій духовний стрижень. В образному виразі засади європейської цивілізації характеризуються через поняття аполлонічного і діонісійного.

Аполлон — буквально перекладається українською як «осяйний». В культурі Аполлона виразно збереглися сліди первісних релігійних вірувань — фетишизму і тотемізму. Він — бог Сонця, бог світла. Грецькі скульптори зображували Аполлона в образі вродливого, високого стрункого юнака з довгим волоссям, з луком або лірою в руках. У переносному значенні ім'я Аполлон вживається для позначення ідеалу чоловічої краси.

Одним з найпопулярніших богів давньої Греції був бог рослинності, родючості, вологи, покровитель виноградарства і виноробства — Діоніс або Вакх. Його культ був більш поширений серед простого люду. Він живе серед людей, звеселяючи вином їх серце, мандрує світом у супроводі Силена і гомінкого гурту сатирів і менад і пропагує виноробство. В усій Греції особливо шанували Діоніса в період зимового сонцестояння. Грудневі свята відзначалися вночі. Ті обряди, в яких брали участь вакханки, сатири, менади, називали оргіями (від грецького збудження). Шалені танці, дикі вигуки й

оглушлива музика викликали екстаз, релігійну нестяму, яку вважали духовним єднанням з божеством.

Найбільшого розвитку культ Діоніса досяг у вченні орфіків. Земні страждання — «страсті Діоніса», його загибель і відродження становили головний зміст містерій орфіків, до яких допускалися тільки посвячені, що накладали на себе деякі аскетичні обітниці. Неважко помітити певну проекцію цих містерій на християнство. Так, Христос ототожнює себе з виноградною лозою. Перше чудо, яке вчинив Христос в Кані Галілейській — це перетворення води на вино, причастя Ісус теж встановлює у вигляді споживання вина, яке чудодійним способом перетворюється на Божу кров.

Християнство, з одного боку, кинуло виклик грецькій культурі, а з іншого, стало втіленням її ідеалів.

Джин Едвард Вейз

Підсумовуючи виклад даного питання, відзначимо головні ознаки, за якими різняться між собою дві образні протилежності в культурі — діонісійна і аполлонічна:

АПОЛЛОНІЧНЕ	ДІОНІСІЙНЕ
раціоналізм	ірраціоналізм
інтровертність	екстравертність
пластична статика	звукова динаміка
світло	темрява
космос, порядок	хаос, безладдя
Аполлон – бог скотарства	Діоніс – бог виноградарства
домінує етичний фактор	домінує естетичний фактор
індивідуалізм	колективізм
спокій	афект
Види мистецтв: скульптура, архітектура, живопис	Види мистецтв: музика, співи, танці

Так, наприклад, *музика Діоніса* — це музика сп'яніння, на відміну від *музики Аполлона*, яка є музикою сновидіння.

Аполлонізм панує над ілюзорним блиском краси у внутрішньому світі

фантазій, він — бог усіх сил, які творять образами. Він є мірою, числом, які панують над усім диким і неприборканим. Аполлон означає образ божества, що несе із собою принцип індивідуалізації.

Діонісизм, навпаки, означає визволення необмеженого прагнення, вибух неприборканої динаміки тваринної і божественної природи. Тому діонісизм можна уявити як сп'яніння. Він витискає індивідуальне і на його місце ставить колективні потяги. В діонісизмі людина поєднується з людиною, кожен відчуває свою єдність з ближнім.

Висновки:

Таким чином, античність як особливий тип культури проіснувала майже 4 тисячоліття й залишила по собі вагомий внесок у скарбницю світової культури, оскільки сьогодні майже уся європейська культура ґрунтується на засадах античності — традиціях, закладених Давньою Грецією і Давнім Римом.

Кожен із періодів розвитку Греції і Риму мав певні особливості в розвитку культури, релігії, філософії й мистецтв, що позначилося на культурному доробку не лише цих країн, але й в майбутньому у Західній Європі та Візантії.

Архіважливим залишається розгляд питання аполлонічного та діонісійного в європейській культурі. Правильне розуміння їх співвідношення і взаємодії на кожному конкретно-історичному етапі культурного розвитку суспільства дозволяє не лише адекватно зрозуміти минуле, але й служити для кращої орієнтації в сучасній культурі й ефективного прогнозування її розвитку.

Лекція № 4

Тема № 4. СПЕЦИФІЧНІ РИСИ КУЛЬТУРИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ В ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ

Мета: розглянути характерні особливості культури Західної Європи; визначити вплив художньо-мистецьких стилів і жанрів на світосприйняття людей доби середньовіччя; розвивати естетичний смак у ході ознайомлення із культурною спадщиною Західної Європи.

План

1. Світоглядні погляди людини доби Середньовіччя.
2. Вплив християнства на середньовічну культуру.

Література

1. Андреева В., Куклиев В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М., 2000.
2. Ассев Ю.С. Шедевры світової архітектури. — К.: Рад. Школа, 1982. — 87 с.: іл.
3. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. — Ukrainian Bible. — United Bible Societies. — 1991. — 100М — VO53.
4. Бокань В.А., Польовий Л.П. Історія культури України: Навч. посіб. — К.: МАУП, 2001. — 256 с.
5. Гриненко Г. Хрестоматія по історії мирової культури. — М.: Юрайт, 1998.
6. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
7. Давня українська література: Хрестоматія / Упоряд. М.М. Сулима. —К.: Рад. шк., 1991.
8. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ / Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998
9. Энциклопедия для детей и юношества: Т. 1. Всемирная история / Сост. С.Т. Исмаилова. — М.: Аванта +, 1996.

10. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. – М.: Аванта +, 2005. — 640 с.: ил.

Вступ.

Добу Середньовіччя в історії культури прийнято називати «сірою епохою», коли людина сприймалася як «посудина гріха». Цей період тривав досить довго (майже десять століть), тому зрушення у домінуючих релігіях — християнстві й мусульманстві позначилися на світогляді людей.

1. Світоглядні погляди людини доби Середньовіччя.

Люди середньовіччя мали особливе уявлення про час. Сонячні і водяні годинники у Західній Європі були втрачені, а механічні з'явилися тільки у XIII ст., та й то без хвилиної стрілки, тому точного відліку часу тут не існувало. Для розподілу часу дня, для літочислення користувалися двома системами — *природною й церковною*.

В основі природного літочислення перебувала антична традиція дванадцяти місяців, кожен із яких пов'язувався з певним видом діяльності, зумовленим природним станом. Точного відліку часу доби не існувало: орієнтовно він поділявся на ніч, ранок, полудень, вечір, котрі, в свою чергу, визначалися природними початками — співом півня, жайворонка, розкриттям квітів тощо.

Церковний поділ часу дня пов'язувався із богослужінням. Утренья означала кінець ночі, світанок пов'язувався із першою годиною богослужіння, ранок — із третьою годиною, полудень — із шостою, пополудень означав дев'яту годину служіння, тілі йшла вечірня і, нарешті, завершуюча година засвідчувала закінчення добового циклу. Час богослужіння супроводжувався дзвонами, що орієнтувало мирян у їхньому денному діянні.

Річний церковний календар ґрунтувався на двох видах церковних свят — пересувних і неперехідних. Останні були точно зафіксовані в природному календарі (Різдво Христове), перші ж визначалися святкуванням

Воскресіння Христа — Пасхи, що випадало на різні дні календаря і не пов'язувалося із постійною датою.

І природний, і церковний календарі відрізняла циклічність, вони ґрунтувалися на повторюваності часу, в свою чергу зумовленим повторюваною діяльністю. Більше того, *час* уявлявся тоді *лінійним*, спрямованим тільки вперед. Виходячи з цього, людина середньовіччя існувала в системі протиставлення двох основ — часу й вічності. Вічність у неї пов'язувалося із початком і крахом буття, існуючи до початку земного життя і після його закінчення. Час же являв собою надзвичайно короткий проміжок між виникненням світу і його закінченням — Страшним Судом. Звідси природним було розуміння нинішнього як нікчемного, ставлення до земного як до скороминущого, що породжувало прагнення до нетлінної вічності.

Таким чином, людина середньовіччя проживала в ситуації, коли земний час не мав для неї особливої цінності, він був лише необхідним ступенем для переходу у вічність, існував тільки в душі, в пам'яті, не мав об'єктивної реальності. Зрозуміло, що і земне життя вважалося нічим порівняно з потойбічним, хоч саме воно визначало вічне життя. Іншими словами, час усвідомлювався безперервним, необоротним, значущим тільки з точки зору прилучення до Бога.

Таким же складним було сприйняття і ставлення середньовічної людини до світу й простору. Увесь світ поділявся нею на дві взаємопов'язані системи — світ, безперервно із нею об'єднаний, у котрому проживала і вона, й інші люди; світ космосу, створений, улаштований Богом, недоступний для людини.

Земний, реальний світ не сприймався людьми однозначно. Це пов'язувалося з тим, що середньовічна людина опинилася у стані непорушності: вона була прикута до села, майже не виїздила за його межі, адже шляхи на той час були досить вузькі, містки зруйновані, та й за переїзд ними вимагали чималу плату, ліси й дороги виповнилися розбійниками тощо — все це не сприяло реальній можливості порушувати стан домосіда.

У зв'язку з цим люди були прив'язані до наділу, до того місця, де проживали діди й прадіди, тут їм було відоме кожне дерево, кожне джерельце, тут вони зрослися із землею, природою. Кордони цього близького коханого світу пов'язувалися із численними прикметами, а вимірювався він кроком, часом руху, часом опорядження землі. Свій, рідний, близький світ був тим, без чого немислиме земне життя.

Але він не був єдиним, оскільки навколо існував, оточував його інший світ — невідомий, здебільшого ворожий, чужий, небезпечний. Небезпека тут з'являлася зусюди: з лісу й звірів, що там гніздилися, розбійників, вихідців із інших земель тощо. Відомості про інший, віддалений світ надходили від прочан, купців, подорожуючих лицарів, найманців, були обмежені, суперечливі, найчастіше необ'єктивні. Природно, такий світ уявлявся ще й загадковим, таємничим, незрозумілим, ставлення до нього було цілком негативним. Ця обставина поглиблювалася ще й суцільною неграмотністю, недоступністю книжкових знань для населення.

Практична відсутність зв'язку з іншими світами замикала людину середньовіччя в одному просторі, обмежувала її життєвий простір, подолання якого давалося з великим утрудненням, було уповільнене. Особлива надія при цьому покладалася на водні артерії — ріки й моря, завдяки яким значно розширилися можливості взаємодії із сусідами.

Життя в замкненому просторі зміцнювало почуття єдності з усім світом — природним і людським, — розчинення в нім. Разом із тим подібна ситуація зумовлювала вузькість кордонів ойкумени середньовічної людини, для котрої інші країни, навіть найближчі, не кажучи вже про країни Сходу, були казковими, міфічними.

Своєрідність життєвих проявів у середні віки визначалася і уявленнями про Всесвіт, про Землю в цілому. Тут усе концентрувалося навколо вчення про Землю як центр Всесвіту. При цьому Земля уявлялася кулею, оточеною зусібіч небом, наповненим ефіром, згубним для людини. Земля — найважчий із елементів, що заповнюють світ (вогонь, повітря, вода), через що і є його центром. І сама Земля має головну точку, свій пуп — Єрусалим.

На схід від Єрусалима знаходилася висока гора, котра давала початок чотирьом великим рікам — Тигр, Євфрат, Фісон (Ганг), Геон (Ніл) — що омивали земний рай — сад Едемський, який приносив плоди райських дерев населенню країн, територією яких протікали ці ріки.

Земля мала й свої країни — землі багатств, чудес, казкових образів, людей із собачими головами, взагалі без голів і т. д. Вона ж, згідно з релігійним повір'ям, поділялася на Європу, Азію й Африку.

У цілому погляд середньовічної людини на Всесвіт, земний світ був таким же емоційно забарвленим, як сприймання простору, в якому вона безпосередньо жила: Рай, Єрусалим, власне село, наділ уявлялися їй добрими і близькими, тоді як Пекло, інша країна, віддалені ліси, степи та ін. уособлювали неприязний, грозовий, страшний світ. Основою такого розподілу виступали і реігійні переконання, мовна відмінність тощо. Вони зумовили існування цілої системи світів із складними взаєминами, найчастіше ворожими.

Найповніше суть цих стосунків виражена у вертикальному поділу світу на Рай — Небо, Юдоль — Землю, Підземелля — Пекло. Подібний поділ походив із християнства — релігії, що визначала лице середньовічної Західної Європи. Слід зазначити, що все життя середньовічних людей пронизувала ідея Бога.

Бог благословляв або, навпаки, проклинав будь-яке починання та діяння, успіх його забезпечував ступінь відповідності божественним основам, ступінь проникнення в божественне. Щоденне слідування християнським ідеалам давало змогу після миттєвого земного життя і Страшного Суду пов'язати вічне життя з Раєм. Відмова від духовного вдосконалення в ім'я тілесних насолод, земних утіх неминуче приводила людину в світ Сатани — Пекло.

При цьому особливо значущим для людей того часу було те, що кожна з них мала реальну можливість проаналізувати власні вчинки і стан, визначити їхню відповідність християнським основам, можливість признатися у власних гріхах і, головне, спробувати змінити себе, свій світ,

створивши його за образом і подобою Божою. Окрім того, людині постійно відкривалися шляхи вдосконалення, надавалася в цьому практична допомога. Інакше, особливу роль у духовному становленні і розвитку середньовічної людини, її наближенні до Бога відігравали сповіді і проповіді, без яких було немислиме земне життя.

Звертає на себе увагу ще одна особливість Західної Європи середніх віків: людська цінність пов'язувалася тут лише з духовним змістом, матеріальне становище було другорядним, несуттєвим ні для Бога, ні для людини. Духовні прагнення потіснили на другий план проблеми тілісного вдосконалення, не дозволяли їм стати самоціллю, підкоряли їх духовній основі.

Переконання, спосіб життєдіяльності середньовічної людини не могли не позначитися на процесах художнього життя. Суть особливості художньої культури Західної Європи середніх віків можна уявити таким чином.

Центральним образом художньої творчості був Бог, його учні, святі. Земна людина не була головним об'єктом уваги художньої думки через незначущість земного життя і її самої, створеної за образом і подобою Божою, в усіх проявах зобов'язаної Богу. Звідси природне звернення до Біблії, прагнення в художніх образах уявити її суть і зміст.

При цьому художня діяльність, як і будь-яка діяльність земної людини, визначалася божественною основою, благословлялася Богом. Вона не передбачала прояву індивідуальних якостей художника, його особистісних особливостей, а вимагала дотримання утверджених в певному виді мистецтва канонів.

Завдяки художнім канонам твори мистецтва концентрували увагу на змістовних моментах, головним для них було проникнення в суть відображуваного явища, а не форма його вираження. Звідси впливає лаконізм, ясність, гранична чіткість зображення.

Специфіка середньовічного життя зумовила таку особливість художньої творчості, як вираз змісту через *систему символів*. Символи виступали в художніх творах відображенням божественних феноменів, основою

розуміння світу як витвору Творця. Людина середніх віків, як і художник, глибоко проникла в суть біблійних легенд, настільки повно освоїла діяння Бога, моральне кредо християнської релігії, історію і суть її, що не потребувала детального її викладу, не мала необхідності в додатковому роз'ясненні (це, зокрема, стосувалося і її земного життя, котре, як уже зазначалося, характеризувалося циклічністю, повторюваністю). Досить було найменшого натяку, однієї деталі для входження у світ художніх образів.

Природно, що у зв'язку з цим художників не цікавила власне природа, оскільки їй бракувало духовного божественного змісту, вона була тільки тлом, формою його реалізації. В результаті ні пейзаж, ні людське тіло (анатомічна будова і об'єм) не були об'єктом художньої діяльності. Вони знаходилися у мистецьких творах тільки задля необхідності, були тими умовами, в яких жило духовне. Звідси зрозуміло, чому людське тіло зображалося без дотримання елементарних пропорцій анатомічної будови, не відповідало природним положенням, цілковито позбувалося об'єму тощо. Природа була присутня тут для позначення місця дії, причому найчастіше як серія стереотипних, умовних образів.

Світогляду середньовічної людини відповідало і ставлення художника до простору. В успадкованих нами цінностях наявне недотримання закономірностей фізичного простору, їх ігнорування. Взагалі для того періоду суттєвим було не наслідування законів перспективи, а вираз того змістовного навантаження, котре несли персонаж чи атрибут.

Прояв подібного ставлення до простору особливо яскраво проявився в живопису, де значущість фігури визначається її величиною, а сама вона може бути удвічі, утричі більшою від інших, де площини зображені не горизонтально, а вертикально. У зв'язку з цим у культурології знайшла визнання точка зору про те, що середньовічна людина сприймала світ через зворотню перспективу.

Подібним чином у художній системі середньовіччя розв'язувалося питання часу. Виходячи із особливостей його сприйняття у даний період, послідовність часу у творах мистецтва ігнорується. Найповніші докази тому

представлені живописом, де тимчасові розмежування не цікавлять художника. Тут як одночасні показані події, віддалені одна від одної з точки зору нинішнього розуміння часу.

Однією з основних особливостей художньої культури Західної Європи середніх віків є те, що вона постає головним чином як її усний тип. Причина полягала не стільки в неписьменності населення, скільки в його способі життя. Письма незафіксованість багатьох художніх творів, у першу чергу, літературних, зумовила, з одного боку, участь у художній творчості 'великої маси людей, з другого — стимулювала появу і поширення великої кількості мистецьких творів, котрі існували в численних варіантах. Окрім того, усний тип художньої культури середньовіччя розвивався і визначався тим, що створювався колективним суб'єктом. Останнє передбачало анонімність художника.

Нарешті, завдяки складу середньовічного населення, а воно, як відомо, у своїй основі складалося із селян, визначальною основою художньої система того часу була протонародність, фольклорність, певним чином мужицька, грубувата і могутня.

Слід зазначити, що головним джерелом формування середньовічної європейської культури вважаються: варварська культура-плезден, що населяли Західну Європу; антична, в вершу чергу, римська культура, зруйнована цими племенами і, водночас, засвоєна ними; християнство Єгипту, народів Передньої Азії і Риму. Діалог цих культур, їхній сплав і дав світу новий тип культури, в тім числі і художньої.

Таким чином, світосприймання людей середньовіччя було своєрідним, не схожим на світосприйняття людей інших епох.

2. Вплив християнства на середньовічну культуру.

Історичні межі художнього життя Західної Європи середньовіччя такі ж умовні, як і періоди існування всіх типів культури. Говорячи про середні віки Західної Європи, мають на увазі V (476 р. — падіння Риму) — XIV ст., хоч закінчення їх пов'язують із англійською буржуазною революцією

середини XVII ст. Оскільки в XV—XVII ст. західноєвропейська художня система переживала процеси Відродження, ми пов'язуватимемо із V—XIVст. формування і утвердження середньовічного типу художньої культури як явища. Підставою для такого культурного феномену стали молоді держави варварів, що виникли із численних і різноманітних племен — готів, вандалів, гуннів, котрі наповнили Європу в епоху великого переселення народів.

Саме тоді дика стихія кочівників, котра зносила на своєму шляху все і всіх, звалилася на світ римської імперії, зруйнувала її, культуру привела до стану цілковитого занепаду. Переживаючи розпад первісного ладу, варвари наблизили крах рабовласництва і федералізацію вільної сільської общини. У той же час їхні спроби створення варварських королівств не мали успіхів, централізованих держав на кшталт Візантії створено не було, і Західна Європа економічно і політично постала самостійними феодами.

Із утвердженням у Західній Європі феодальної формації, в якій довго зберігалися основи родового ладу у формі сільських общин, особливе місце в соціальному житті належало селу й селянину. Тільки випадково подибувалися напівзруйновані міські центри, позбавлені ознак соціального значення. Фільварки, монастирі, королівські маєтки — ось головні основи того часу. І лише з X—XI ст. аграрний спосіб життя відходить на другий план: місто активно формується і поступово завойовує свої права. Вийшовши із адміністративного, політичного й ідеологічного підкорення селу, монастирю, місто перетворилося в силу, яка забезпечила крах середньовіччя.

Феодальна роздрібненість, самостійність селянина і лицаря, активна діяльність монастирів надавала середньовічній Західній Європі обрис мужній, твердий, суворий, ясний і величавий. Об'єднаних в общини селян і міщан, що мешкали комунами, поєднувала думка про рівність людей, їхню спільність.

Цьому сприяла успадкована від пізньої античності релігія — християнство. Завдяки йому установлювалася рівність усіх людей перед

Богом, зміцнювалося прагнення духовності, у першу чергу морального вдосконалення, життя кожного орієнтувалося на внутрішнє самозаглиблення і зосередженість. Християнство прикрасило світ середньовічної людини любов'ю до Бога, до ближнього, взагалі до людського, до всього того, що створене Богом.

Художня система у своєму розвитку пройшла кілька етапів. Кожен із них характеризується особливим становищем, різними сторонами прояву загальних художніх основ. У культурології поширено виділення в художньому житті західноєвропейського середньовіччя трьох етапів:

- дороманський (середина V — середина X ст.),
- романський (кінець XI — середина XII ст.),
- готичний (II половина XII — XIV ст.).

Дороманський період — час формування художньої культури Західної Європи середніх віків. Тоді, в епоху великого переселення народів, створення держав переважали культурні традиції варварських народів, що ґрунтувалися на язичництві. Цей час представляло декоративно-прикладне мистецтво. Базувалося воно спочатку на поліхромному стилі (прикраса золотих виробів перегородчастою емаллю, інкрустація коштовним камінням, іноді червоним склом). Потім його замінив звіриний стиль (включення в орнамент елементів звірів і тварин у природному й фантастичному вигляді). Із християнізацією Західної Європи орнамент поєднується із зображенням людської фігури, Ісуса Христа, євангелістів.

Відмінною особливістю цього часу було відродження антично-римської традиції, утвердження авторитету давнього християнського Риму. Як наслідок — створювалися художні твори, що наслідували римські зразки (тріумфальні арки, інтер'єр храмів і наладвдв, фрескові розписи, мініатюри тощо). Поширювалося камінне будівництво, в архітектурі переймався план римських базилік, хоч утверджувалася своя особливість — з'явилися башти, злиті із тілом будівлі, що виростили побіч фасадів і т. ін.

Термін «**романський**» стосовно художнього життя виник у першій половині XIX ст. у зв'язку із виявленням схожості середньовічної

архітектури з римською. Тому він умовний і не адекватний художнім процесам XI—XII ст.

Це був час найвищої влади феодалів, зрілості феодальної системи. Остання характеризувалася наявністю роздрібнення, існуванням замкнених, ворогуючих між собою феодалів, де феодальний сюзерен користувався необмеженою владою. Зрозуміло, що такий спосіб життя був немислимим без постійної організації самозахисту, уміння воювати і відстоювати свої права за допомогою сили. Ситуація вимагала войовничості, замкненості, простоти й суворості в усіх людей поза залежністю від станової належності. Свій вираз подібне становище знайшло у зведенні неприступних замків-фортець, храмів-фортець. Замок-фортеця був захистом від ворогів людей, що мешкали на землі, храм-фортеця був місцем проживання Бога, його оселею.

Тут необхідно звернути увагу на одну істотну деталь західноєвропейського католицизму, що утвердився саме в цей період і визначив суть культурних процесів. Деталь полягає в тім, що будучи потужною економічною та ідеологічною силою, католицька церква Західної Європи була тісно пов'язана із політичною діяльністю, з повсякденням. Мирські проблеми цікавили її не менше, ніж релігійні, та й у поясненні світу вона виходила не тільки з релігійної основи. Релігійне ставлення до життя поєднувалося тут з діяльним відношенням до нього. *Іншими словами, висока одухотвореність, властива православ'ю, що націлювала людину на відмову від реального, земного життя, була тут децю приземлена завдяки наповненню раціоналізмом, безперервною дією.*

Виходячи з цього, природною стає певна (відносна) заземленість образу Бога, святих, апостолів, євангелістів, їхнє простонароддя, децю мужикуваті риси. Нарешті, ця обставина пояснює прагнення до Бога — судді й захисника, — акцент уваги на ідеї відплати й справедливої кари. Жахи, співчуття, неминуча трагічна загибель людства, перемога християнства над темними силами, народне лихо тощо особливо хвилювали західноєвропейську людину, переважаючи над просвітленістю, тихим

сумом, пастирською основою, що відрізняло віруючих у православ'ї.

Безсумнівно, саме таке ставлення до Бога, земного життя лягло в основу художнього життя романського періоду середньовіччя, головною особливістю якого була його релігійна спрямованість.

Центрами, що забезпечували створення, збереження і поширення цієї культури, були *монастирі*, а організуючу роль виконувала католицька церква, яка зосередила всю художню діяльність навколо християнського культу. Завдяки могутності церкви, багатствам, котрими вона володіла, духовній силі, що її наповнювала, здійснювався розвиток архітектури, образотворчого мистецтва, літератури тощо.

Провідне місце в художньому розвитку того часу посідала архітектура, що цілком зрозуміло: для здійснення релігійної діяльності істотно необхідним було спорудження церковних будівель, монастирів, соборів, церков. При цьому найвизначнішим витвором романської архітектури став храм — композиційний центр монастирських комплексів, символ свого часу.

Західноєвропейський середньовічний храм романського періоду в більшості випадків продовжував розвивати римську базилікальну форму, представляючи собою у плані латинський хрест, що створювався перехрещенням поздовжніх залів і нефів. Храми відрізнялися великим простором для маси людей, мали додаткові приміщення, передбачали розподіл внутрішнього простору на зони. Основною характерною особливістю романського храму вважається склепінчаста кам'яна конструкція, що припускає опору циліндричних склепінь на досить товсті, майже без вікон, стіни. Спорудам такого типу властивий похмурий інтер'єр, вони щедро прикрашені фресками, присвяченими Священній історії (церква Сен-Савен у Франції).

Вигляд романських храмів суворий, простий, ясний і неприступний. Центральна вежа, увінчана шпилем, вежі-дзвіниці фасадів, стіни з масивним цоколем надавали їм вигляд фортець, що вросли в землю, готових до відсічі ворога. Зразками романської архітектури вважаються собори у Вормсі, Шпейері, Майнці (Німеччина), котрі ввібрали в себе головні її особливості.

Західноєвропейські католицькі храми романського періоду, незважаючи на свій урочисто-суворий спокій, непорушність, уособлення незмінності людського й божественного миропорядку, досить щедро прикрашалися скульптурою і розписами. Саме монументальна скульптура набула в Західній Європі певного поширення і на зламі XI—XII ст. вступила у смугу свого розквіту. Саме тому, що вона, головним чином, використовувалася для прикраси храмів, їхнього зовнішнього оформлення. Її відрізняла цілковита підпорядкованість архітектурним формам і ритмам. Тому окремих статуй тут практично не створено.

Романська скульптура повністю відображена в кам'яних рельєфах храмових будівель. Завдання її полягало в створенні символічного обрису всесвіту, побудованого на протиставленні неба й пекла, добра і зла. Центральним образом скульптурних творів був Христос як грізний суддя, котрий провіщає людству свій невмолимий суд. Саме уславлення могуті Бога, його влади виступало головною темою в скульптурі.

Пластичне зображення Христа поєднувалося із розробкою теми добра і зла, поданою в алегоричних образах. При цьому скульптурні композиції відрізнялися тим, що християнська основа тут не виключала язичницьких світовідчуттів: легенди християнства, повчання, апокаліптичні видіння, сцени Страшного Суду мирно співіснували з міфологічними образами язичницьких народних вірувань, зафіксованих у вигляді карнавальних масок, потвор тощо. Нарешті, у сценах скульптурних композицій не позначалося конкретне місце дії, воно або подавалося умовно, або зображувалося у вигляді незначної деталі. Окрім того, тут в одній сцені подавалися різночасові події.

Слід відзначити ще одну особливість романської пластики — поєднання величного, абстрактно-умоглядного, героїчного із грубо-тілесним, повсякденним, комічним і т. д., поєднання ірраціонального динамізму і зрілої раціональної тектоніки. Людські образи, зафіксовані у скульптурних зображеннях, не вирізняються ні благородністю, ні красою, навпаки, мізерні, жалюгідні, а іноді й комічні. Більше того, у храмовій скульптурі

трапляються аж ніяк не божественні характери, а звичайні селяни, ремісники, зайняті своєю повсякденною діяльністю, герої давніх історій, народно-сатиричних оповідей і навіть фантастичні персонажі: демони, химери, напівзвірі-напівлюди та ін.

Таким чином, романська скульптура — невід'ємна частина храмової архітектури, що сприймається людською масою, з одного боку, відображала розуміння світу людиною того часу, з другого — виступала як могутній засіб впливу на неї, зміцнювала віруючих у їхній ницості перед Богом, розкривала небезпечність, чудеса світу, жахи диявольських підступів. Яскравим зразком скульптурної творчості розглядуваного часу вважається собор в Шартрі (Франція), а також собор у Вормсі (Німеччина).

Завдання, розв'язувані скульптурними композиціями храмів Західної Європи романського періоду середньовіччя, ставилися й перед образотворчим мистецтвом. Воно підлягало архітектурі, поєднувалося з ідеєю Бога. Існувало воно, головним чином, у вигляді фресок, вітражів, мініатюр. При цьому визначальне місце в живописі належало фрескам.

Різнобарвні численні фрески, покриваючи всю внутрішню поверхню храму, передавали біблійну історію, залучали віруючих у її світ. Для них характерний акцент на духовну силу Вседержителя, його могутність та владу, суворість й грізність. При цьому художники, зосередивши увагу на вираженні духовної основи, відмовилися від об'ємного зображення. Плоске зображення стало характерною особливістю образотворчого мистецтва. Воно було властиве й мініатюрі, що ілюструвала Євангеліє, Біблію, хроніку, а також вітражам, присвяченим священній історії, життю святих.

Божественна ідея визначала розвиток літератури і музики того часу. В літературі центральне місце посідала Біблія, Євангеліє, життя святих. Вони розповідали людям про Бога, навчали поділяти з ним радощі й жалі, своє миттєве земне життя наповнювати духовним змістом. Цю ж мету мала й усна література, представлена, перш за все, проповідями.

Головним богослужінням католицької церкви була меса, обов'язковим елементом якої були урочисті співи (основані на григоріанському хоралі).

Сам хорал виконувався чоловічим хором в унісон і будувався на перевазі звуків рівної тривалості.

Романська художня культура, що носила релігійний характер, не виключала світських основ. В архітектурі їх представляв замок-фортеця, в образотворчому мистецтві — історичні сюжети, у музиці — народні мелодії. Особливо поширилися світські мотиви в літературі: байках, піснях, хроніці, сагах, баладах, романсах, героїчному епосі, духовних драмах, куртуазних повістях і романах, ліричній поезії тощо. У цей час була відкрита богиня поезії — рима.

Серед численних літературних творів світського характеру особливо відомі «Пісня про Роланда» (явище французького епосу, присвячене Карлу Великому).

Окрім того, література романського періоду дала світу таке явище, як поезія шпільманів — бродячих співців (Німеччина), котрі продовжували і зберігали традиції усної народної творчості; поезія трубадурів — провансальських поетів-співців (Франція), що оспівували чарівну даму, куртуазне кохання при дворах феодалів.

Хотілося б звернути увагу на театральність побуту людей середньовіччя. Театральні основи були обов'язковим і визначальним моментом у церковних культових діяннях, в етикеті, у рицарських обрядах, у народних карнавальних процесіях тощо. Подібні обставини також сприяли утвердженню символічних умовних основ у житті середньовіччя, їхньому проникненню і закріпленню в художній творчості.

Подальший розвиток художньої культури пов'язаний з її **готичним** періодом (II половина XII—XIV ст.). Сам термін «готичний» стосовно середньовічної художньої культури такий же умовний, як і «романський». Його вперше використали італійські письменники XIV ст. для характеристики ворожого античності мистецтва середніх віків за аналогією з антагонізмом готів і стародавнього Риму. Але це поняття увійшло до вжитку як синонім останнього етапу розвитку західноєвропейської середньовічної культури.

На цей час у Західній Європі зросла могуть великих монархій, зменшилися кількісно і обідніли багаті феодали, втратили свою колишню владу монастирі, хоч і продовжували активно впливати на духовні процеси, розпочали збагачуватися та інтенсивно розвиватися міста із самоврядуванням общин, зросла чисельність ремісничих цехів тощо. При всій непорушності свого авторитету церква вже не могла забезпечувати знаннями вільного ремісника і пригнобленого селянина, посилення експлуатації викликало селянські війни, бунти, поширення ересі та ін. Без сумніву, цінність для духовного життя мало виникнення центрів науки — університетів, які стали осередками вільнодумства і сприяли розвитку світської художньої культури. Навіть храми в той час використовувалися для світських заходів — засідань парламентів, університетських лекцій тощо. Інакше кажучи, готичний період середньовічної західноєвропейської художньої культури пов'язаний зі зміною соціальних умов, із початком видозмін уявлень стосовно світу, з першими спалахами, що призвели до руйнації цілісності середньовічного світогляду.

Як і раніше світосприймання людини визначалося релігією, одухотвореність також пронизувала її життєдіяльність, але у величній духовній пориванні все помітніше проникають земні людські почуття, індивідуальні прояви, краса реального світу. Тут вважали світ досконалим божественним витвором, тільки вже не заперечували цілком реальність земного життя, але оминали його трагічну безвихідь, наповнювали її світлим і радісним сприйманням краси. Завдяки цьому та активізації наукових досліджень художня творчість стала складнішою і різноманітнішою, у ній зливалися взаємовиключаючі основи: містика й раціоналізм, фантазія і потяг до одноманітності, філософська зосередженість, мрійливість, глибока спостережливість, святково-прекрасне і буденне тощо. Уперше після довгої перерви народжується бажання, хоч і скупе, одиначне, виразити здібності, духовні сили земної, реальної людини.

Отже, визначальним для готичного періоду залишилося релігійне прагнення в художньому житті. Свій прояв воно продовжувало пов'язувати,

в першу чергу, з архітектурою, храмовим будівництвом. Найвизначнішими спорудами залишалися храмові будівлі, зведені на кошти міщан.

Але, на зміну романській храмовій споруді прийшла нова — готичний собор, що різко відрізнявся від свого попередника. Те, що собор тепер призначався не тільки для богослужіння, а й для міських зібрань, диспутів, лекцій тощо, притягувало до нього маси мирян, у зв'язку з чим було необхідне розширення його площі, збільшення обсягу внутрішнього простору. Тіснява міських забудов, необхідність пожежних і сторожових веж теж зумовили зміни в храмовому будівництві. Нарешті, прагнення душі до неба, бажання об'єднання з Богом, наближення до нього, бажання святково-яскравого, прекрасного оточення і в земному житті не могли не позначитися на храмовій архітектурі.

Головна відмінність готичного храму полягає в його місткості, висоті, нарядності, глядацькій декоративності. Основу його становила інша, ніж в романському храмі, система: опорні каркаси, в яких конструктивна роль належить хрестово-реберним стрільчастим склепінням, внутрішнім (колони, стовпи) і зовнішнім (контрфорси) опорам. Завдяки цій системі стіна перестала бути опорою споруди, вона нібито зникла, її прорізали великі стрільчасті вікна, вона наповнилася нішами, галереями, порталами.

Силует готичного собору стрункий, прикрашений гострими шпилями, вежами. Внутрішній і зовнішній вигляд споруди визначав арка стрільчастої форми. Такі собори справляють сильне враження. Досить уявити просторий інтер'єр, що створює динаміку піднесення, потоки кольорового світла, що линуть зусибіч зверху, скульптурні зображення, живописні євангельські сцени, божественні пісні, органну музику, щоб зрозуміти, наскільки чудовим був світ храму і яка його феноменальна атмосфера. Людину, котра хоч раз доторкнулася до такого дивного явища, охоплювало позаземне відчуття, що переносило її із реального, суєтного, суворого і несправедливого життя у світ божественний, чудодійний, прегарний. Природно, що містичний настрій, прилучення до Бога надовго визначали стан людей, зміст їхнього життя. Вражаючим був і зовнішній вигляд готичного собору, нібито

наповнений рухом угору, долаючий матеріальність, майже повітряний.

Спільні для готичного періоду якості в різних країнах Західної Європи проявлялися по-різному, здобули своєрідного забарвлення. Кожен готичний собор присвячувався певній темі, що визначало зміст, характер усіх його деталей, всіх складових елементів. Зразками готичної архітектури по праву вважаються такі, У Франції — Собор Паризької Богоматері (Нотр-Дам де Парі): витвір ранньої готики, присвячений Богоматері, що визнається шедевром готичної архітектури; Шартрський Собор: витвір високої готики, своєрідна енциклопедія світу (небесного й земного), приклад духовної енергії; Реймський Собор: явище високої готики, присвячене національній історії, визнане академією мистецтв шедевром.

Готична архітектура тісно пов'язана зі скульптурою, яка є її невід'ємним елементом, що посилює емоційний вплив. Скульптура особливо яскраво передала властиве часу проникнення в релігійну історію людства обоготвореної людиною природи і її самої. Вона цілковито відображала вигляд готичного собору: розміри її співвідносні з архітектурними формами, фігури персонажів — подовжені.

Разом із тим образ людини в скульптурі почали відокремлювати від декоративної ошатності: статуї відділялися від стін, і в людських фігурах, незважаючи на драпірування одягу, можна розглядіти грішне тіло, що привертало до себе увагу. Біблійні образи почали позбавлятися суворості, просякалися пом'якшенням, людяністю, душевною близькістю, набували яскравих індивідуальних рис, забарвлювалися певним емоційним станом.

Готичні собори немислимі не тільки без скульптури, а й без живопису, представленого вітражним мистецтвом, олтарними розписами, мініатюрами. Вітражний розпис виготовлявся шляхом розрізання кольорового скла у відповідності до підготовлених малюнків і його підбору за спеціальним шаблоном із наступним покриттям розписом. Підготовлені подібним чином елементи вітражу поєднувалися свинцевими перетинками до металевої рами з внутрішньою арматурою. Сама рама відповідала формі й розміру віконного прорізу. Денне світло, проникаючи крізь вітражі, набуває нематеріального

світіння, створює атмосферу перетвореного, неземного буття, забарвлює світ променистою, сокровенною зосередженістю.

Досягло розквіту в готичний період мистецтво мініатюри. Нею ілюструвалися, у першу чергу, богослужбні книги. І навіть у них композиції релігійного змісту включали реалістичні деталі, проявом котрих були побутові сцени, зображення звірів, птахів, метеликів, рослинні орнаменти. Книжкові мініатюри можна вважати своєрідними галереями картин багатобарвних, яскравих, наївних і світлих (Псалтир святого Людовика, 1270р., Париж).

Досяг розквіту епос, лицарський роман, любовна лірика. Серед численних літературних творів слід звернути особливу увагу на «Пісню про Нібелунгів» (німецький героїчний епос), що відображала історичні перекази про знищення гуннами держави бургундів.

Особливою увагою в європейській літературі XII — XIII ст. користувалися оповіді про кохання Тристана та Ізольди, які стали основою цілої серії літературних пам'яток у Франції, Німеччині, Італії, Англії у прозових і поетичних варіантах. Подібний інтерес можна пояснити темою земного людського кохання, котре привертало до себе увагу художників.

Відображенням свого часу стала творчість одного з найвідоміших французьких куртуазних авторів Кретьєна де Труа (II половина XII ст.), досягшого найбільшої майстерності у жанрі куртуазного лицарського роману. Його найвідоміші твори «Ланселот, або Лицар із левом», «Персеваль, або Повість про Грааль» вважаються кращими зразками куртуазного епосу.

Висновки:

Таким чином, середньовічна культура хоч і була певною мірою регресивним кроком у минуле, проте саме завдяки їй були закладені підвалини культури доби Відродження, що акумулювала в собі як античність, так і середньовіччя.

Лекція № 5

Тема № 5. ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ ВІЗАНТІЇ Й БЛИЗЬКОГО СХОДУ

Мета: розглянути характерні особливості культури Візантії, Київської Русі й Близького Сходу; визначити вплив художньо-мистецьких стилів і жанрів на світосприйняття людей доби середньовіччя в цих країнах; розвивати естетичний смак у ході ознайомлення із культурною спадщиною Східної Європи й мусульманського Сходу.

План

1. Значення Візантії у культурній спадщині Київської Русі.
2. Характерні особливості мусульманської культури.

Література

1. Асеев Ю.С. Шедевры світової архітектури. – К.: Рад. Школа, 1982. – 87 с.: іл.
2. Гриненко Г. Хрестоматия по истории мировой культуры. – М.: Юрайт, 1998.
3. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ / Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998
4. Степовик Д. Історія української ікони Х-XX століть. – К., 1996.
5. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. – М.: Аванта +, 2005. — 640 с.: ил.

Вступ.

Культура європейського Середньовіччя охоплює майже тисячоліття від падіння Римської імперії до Нового часу. Умовно культуру європейського Середньовіччя можна поділити на культуру Візантії та культуру Західної Європи. Своєрідність візантійської культури полягає в тому, що вона розвивалася на перехресті декількох цивілізацій — пізньоантичної, східної та новонародженої середньовічної.

1. Значення Візантії у культурній спадщині Київської Русі.

Візантійська культура — унікальне явище в історії світової культури. Вона формувалася в державі, котра офіційно існувала з IV до середини XV ст. із столицею Константинополь, що виділилася із Римської імперії після її розподілу на східну й західну. Назву Візантія державі дали пізніше європейські історики після розпаду імперії, самі ж візантійці називали себе ромеями, а державу — **Ромейською**.

Етнічний склад населення Візантії був досить строкатим. Її територія об'єднувала області із населенням Балканського півострова, Малої Азії, островів Егейського моря, Сирії, Палестини, Єгипту, Кіпру і Криту, земель в Криму і на Кавказі. При цьому провідну роль у економічному, політичному і культурному житті Візантії відігравало грецьке населення. Державною мовою імперії в IV—VI ст. була латинська, а з VII ст. і до кінця існування Візантії — грецька.

Унікальність культури, яка сформувалася на сході Римської імперії, пов'язана із тим, що вона виникла й існувала в своєрідній прикордонній ситуації як у регіональному, так і в культурно-історичному відношенні. Культура Візантії формувалась у зоні найінтенсивнішого перетину греко-римської і ближньосхідних культур у період перетворення їх у нову якість, ту, що нині називають культурою середньовіччя.

Варварські набіги не зачепили Візантію такою мірою, як Західну Римську імперію. Тому перехід до середньовічної культури здійснювався тут на основі безперервної спадкоємності стосовно античної культури. Досить нагадати, що найбільші міста імперії — Константинополь, Олександрія, Антіохія, Ефес за своїм складом були еллінськими містами, тут збереглося чимало античних статуй. Учені університету в Константинополі збирали давні рукописи і вивчали античних класиків, візантійські переписувачі передали світовій культурі твори Гомера, Есхіла, Софокла; та і в цілому форми побуту, господарського укладу у Візантії залишалися античними. *Іншими словами, Візантія була своєрідним містком між античністю і середньовіччям.* Отже, без урахування візантійської спадщини

не може бути й мови про адекватне розуміння як стародавнього, так і середньовічного періоду в культурному розвитку Європи. Більше того, культура Візантії — ще й міст між культурою Заходу і Сходу, особливий прояв їхнього синтезу.

У Візантії виникла і досягла найвищого розквіту православна гілка середньовічної культури. Йдеться не тільки про греко-візантійське віросповідання, а й про особливий тип культури, який склався під впливом східно-християнського світорозуміння і після краху Візантії продовжував розвиватися у країнах православного ареалу і, перш за все, у давній Русі, а згодом і в православній культурі Росії та України.

В історії світової культури візантійська культура посідає визначне місце. Будучи логічним та історичним продовженням греко-римської античності, своєрідним синтезом західної і східної духовної основи, вона впливала на цивілізацію Південної і особливо Східної Європи — безперечний її вплив на формування і розвиток культури Греції, Сербії, Македонії, Чорногорії, Боснії, Албанії, Болгарії, Румунії, Білорусі, Росії, України, Грузії, Вірменії. Культура Візантії визначається як особливий тип культури, незважаючи на пережитий нею вплив сирійців, арабів, маврів, германців, слов'ян, персіян, тюрків, вірмен і т. д., зумовлений багатонаціональним характером візантійської держави. ***Вона виступила сплавом етнічних культур, набувши культури симфонічного типу.***

Утвердження і розвиток такої культури відбувався у певному соціальному контексті. Візантія — держава східної деспотії, яка успадкувала монархічний лад від Римської імперії. Сама ж Римська імперія генетично наближалася до режиму особистої влади видатних полководців (Цезар та ін.). Тут завжди панувала ідея: у політиці Бог — за переможця. Нею цілком пояснима ситуація, що існувала у Візантії, за якої константинопольський престол був доступним будь-якому авантюристу. *Самодержавство у візантійців було проблемою, даністю. У суспільстві культивувалася посада імператора, але не імператор (його могли вбити, позбавити влади тощо), а його трон, сан були священними.*

Візантійська держава — зразок влади, недосяжної для ранньофеодальної Європи. Вона була першою православною державою з офіційно сповідуваною вірою — православним християнством, мала висококваліфікований стиль державної і дипломатичної практики, доповнюваний літературою і філософською культурою античного типу. При виникненні ситуації історичного виклику зверталися до античних мислителів, античної спадщини: книжники вважалися найшановнішими людьми в суспільстві, прихильному до античної традиції. Держава була законним наступником стосовно християнсько-імператорського Риму Константина Великого.

Важливою для духовного життя Візантійської імперії була канонізація культурних процесів. Культурологи вважають, що канон, з одного боку, поставав як узагальнююча основа, і з другого — стримував свободу творчої діяльності.

На стан культури Візантії особливо впливало **іконоборство** — релігійно-політичний рух, який тривав із перервами близько століття і завершився в 843 р. перемогою іконошанувальників.

Суть іконоборства полягає у забороні зображення божества. На думку ідеологів цього руху, неможливо передати в почуттєвих образах Логос — Бога. Не можна зображати трансцендентну ідею і двоїсту природу божества, розглядаючи при цьому зображення тотожним його предмету. Можна зобразити Христа як людину, але як Бога — не можна, оскільки Бог єдиний у своїх іпостасях.

Проте простому народу важко було уявити собі абстрактну ідею — Бога, Христа, йому треба було бачити її у якомусь образі. Це викликало відповідний рух іконошанувальників. Його ідеологами стали філософ, поет і теолог Іоанн Дамаскін та ігумен Студитського монастиря в Константинополі Феодор, прозваний Студитом. Дамаскін був теоретиком, Студит більше уваги приділяв практичній участі в політичній і релігійній боротьбі. У своїх виступах вони посилювалися на головну християнську ідею «олюднення» божества, на традиції, легенди про «нерукотворні» образи. Дамаскін

твердив, що ікона не є копією надреального архетипу, а лише його відбиття, вона втілює не природу і суть божества (вона незбагненна), але тільки божественну «іпостась», що перейшла в земну божественну енергію. Ікона, за Дамаскіним, не ідол, як стверджували іконоборці, вона лише образ.

Зрозуміло, що такі думки не могли не утвердитися серед візантійського народу, остаточно позбавивши іконоборство основ. У той же час рух завдавав значної шкоди духовному життю, зокрема художній творчості, знищивши, зруйнувавши цінності, творені віками. Візантійська культура започаткувала ту своєрідність, яка стала відмітним знаком середньовічної культури. Вона забезпечила домінанту духовного в життєдіяльності, орієнтувала людину на ірреальний, неземний світ, де перебувала істина. І був цей світ світом вищої, безпечної, позаматеріальної християнської духовності. По суті саме ця якість, цей унікальний стан культури Візантії і забезпечували їй високу значущість в історії світової культури.

Позначені особливості візантійського життя не могли не реалізуватися в художніх процесах. Візантійська художня культура вбачала своєю головною метою наближення до непізнавального, до Бога. Не випадково, у зв'язку з цим, просто людині у художній творчості місця не знаходили. Головними діючими особами художніх діянь виступали тільки Бог, святі, апостоли, в окремих випадках божественний імператор та його близькі — інших образів майстри не знали.

Сюжети створюваних творів ґрунтувалися на Святому письмі, воно ж визначало їхні персонажі, композиції, типи фігур, атрибути святих і т. д. При цьому зображення типів і композицій, як і їхня ієрархія, затверджувалися церквою і були канонами. Творчий акт у візантійській художній системі вважався прозрінням з неба, надприродним видінням, що відкриває істину. Художник же — виконавець божественної волі, цілковито підкорений їй.

Порівняно з античними храмами візантійці дали світу новий *тип храму*, в якому головну роль відігравав внутрішній простір. Цей тип храмової архітектури зумовлювався тим, що християнський культ вимагав присутності в ній всієї общини, а для цього необхідним був значний

внутрішній простір. Центром його було підвищення (потім трансформоване в амвон), навколо якого здійснювався християнський ритуал. Над ним зводився купол — символ небозводу, неосяжного Всесвіту, його всеохоплюючої цілісності та гармонійності.

При цьому виникало відчуття різноманіття, складності, величі Всесвіту, а передавалось воно не тільки завдяки розміру внутрішнього, простору храму, а й за допомогою його мінливості.

Взагалі храм вирізнявся тим, що з різних точок огляду його простір здавався іншим, він перетворювався, видозмінювався, видавався плинним. Усі компоненти храму уявлялися в русі, вони переходили один в одного, переливалися між собою. Ця постійна мінливість нібито розчиняла конкретну матеріальність, виповнюючи її духовною основою. Архітектура налаштовувала на містичний і урочистий лад кожного, хто приходив до храму.

Принципову роль при цьому відіграло світло. Тут слід звернути особливу увагу на те, що саме Візантія дала світовій художній культурі ***мистецтво організації освітлення***. Ставлення візантійців до освітлення походило від християнського розуміння Бога як світла, його царства — царства істинності як царства світла. Створюване на цім підґрунті священне розуміння світлої основи призвело до спеціальної організації освітлення храмів. Стіни і підкупольні абсиди тут були прорізані численними аркадами і вікнами, здавалися ажурними у світлових потоках. Головна баня ж звичайно облицьовувалася голубою і золотою мозаїкою, а в своїй основі прорізувалася вікнами. На просвіт це створювало ілюзію суцільного світлового кільця, завдяки чому баня нібито звисала з неба, була підвішена до нього. Звідси впливала ще одна особливість храмової архітектури Візантії: храми нібито опускаються з неба, стверджуючи місце життя Бога на землі.

Отже, храмове будівництво цілковито відповідало позаматеріальній християнській духовності, що вирізняло, як уже зазначалося візантійську художню систему. Найяскравішим зразком візантійської художньої

майстерності вважається храм *Софії* (Премудрості Божої) в Константинополі, споруджений малоазійськими зодчими Анфімієм із Тралл та Исидором із Мілета.

«Храм храмів» — головний собор імперії, присвячений св. Софії звелів спорудити імператор Юстиніан (527—565 рр.). Від зодчих вимагалось виразити в архітектурних формах незбагненність і невимовність християнського сприйняття Всесвіту, його складність і гармонію, втілити ідею централізації і могутності імперії. І будівничі Софії блискуче впоралися із цим завданням.

Що ж це за пам'ятка візантійської архітектури? Зовні вигляд св. Софії значний і замкнений. Оточений з трьох боків (майже впритул) спорудами, собор підносився над ними своєю віншувальною частиною. Із вулиць Константинополя в першу чергу сприймався могутній купол Софії. Лише зі сходу храм можна спостерігати від вершини до основи. Зовнішній вигляд св. Софії з її оберненими до міста стінами вражав *аскетизмом*. Споруджений на одному з пагорбів Константинополя, собор був важливою висотною домінантою столиці. За твердженнями сучасника Юстиніана, історика Прокопія Кесарійського, *він піднімався у висоту нібито до неба і, як корабель на високих морських хвилях, виділявся серед інших споруд, прикрашаючи місто*. Поет Павло Сілінцарій уявляв храм уособленням нової могутньої імперії; а нічне освітлення купола перетворювало Софію, на його думку, на маяк, на який із надією поглядають моряки, пропливаючи Чорним та Егейським морями.

Інтер'єр св. Софії поставав яскравим і несподіваним контрастом до аскетичності її зовнішнього вигляду. Як засвідчують уцілілі документи, перед входом до собору містився просторий двір-атрій, оточений портиками із великим мармуровим фонтаном у центрі. Тут прихожани розподілялися на два рукави, готувалися до урочистого виходу перед богослужінням імператор і його почет. Дев'ять дверей вели із нартекса всередину храму. Право входити через центральний вхід, осяяний високим куполом, надавалося тільки імператору і патріарху. Простий візантієць потрапляв до

храму крізь крайні двері і опинявся у бічному нефі.

Магічний вплив посилювався освітленістю собору. Ступінь освітлення у різних його частинах неоднаковий. Це вносило переривчатий, хвилеподібний ритм у сприйманні його простору.

На думку Прокопія Кесарійського, купол храму Софії видавався золотою півкулею, опущеною з неба. Усе це, поза усілякою вірогідністю майстерно об'єднане у вишині, витає у повітрі і має єдину гармонію.

Таким чином, пластична основа античної архітектури поступилася місцем просторовому й живописному. Храм видавався не матеріальним витвором, а здійсненим у камені дивом. Його неповторність була народжена новим ставленням до світу, розвитком художнього мислення. Ставлення до світу було вже не конкретно-почуттєвим, як в античності, а умоглядним і символічним. Таке ставлення і виражалося в архітектурі — виді мистецтва, котра оперує ритмами і абстрактними формами.

Ще один художній феномен візантійської культури — **ікона**. Іконопис посів досить високе становище не тільки в духовній культурі Візантії, а й уперше — в історії культури. Так склалося завдяки тому, що візантійські мислителі обґрунтували положення про те, що все образотворче мистецтво переважає словесне і за подібністю, і за глибиною передачі істини. *Зображення робить словесний текст наочнішим і зрозумілішим.* Слова нерідко викликають суперечки і непорозуміння, при спогляданні ж зображених предметів жодних сумнівів не виникає. Конкретність живописних образів переконливіша за будь-які слова. Саме тому існує давня традиція супроводжувати євангельські тексти відповідними зображеннями. Ці картини, чергуючи з текстом, рівнозначні йому, самі стверджують себе і не потребують додаткових доказів. Живопис при цьому, надаючи глядачу ту ж інформацію, що і євангельський текст, переважає його щодо прискорення навчання, оскільки раніше, ніж слух придатний для переконання і не відіграє другорядної ролі. Таким чином, він дорівнює Євангелію.

Ікона у розумінні візантійців — це візуальна оповідь про події священної

історії або життє святого, тобто реалістичне зображення. І тут на перший план виходить її експресивно-психологічна функція — не просто розповісти про минулі події, а й викликати у глядача цілу гаму почуттів — жалю, співчуття, захоплення тощо. ***Звідси моральна функція ікони — формування у спостерігаючого любові і співчуття, виховання людини в душі гуманного ставлення до ближнього, пом'якшення душі людських, зачерствілих, погрузнувших у суєті буття.***

Ікона — це водночас і чудовий живописний образ, що своєю яскравою красою прикрашає храм і приносить насолоду споглядаючим її, і оповідь, але не про щоденні події, а про неординарні, унікальні, поворотні в усій людській історії. Тому в ній немає місця випадковому, дріб'язковому, скороминущому, це узагальнений лаконічний образ і відбиток божественної печатки на людській долі. І цією печаткою в найголовнішій Іконі став олюднений Бог — Слово, тому ікона — Його відбиток, матеріалізована копія Його образу.

Проте ікона — зображення не просто земного, як то миттєва зміна образу історичного Ісуса, а відбиток ідеального, предковічного лику Пантократора і Спасителя. Вона не тільки зображає, а й виражає те, що практично не піддається зображенню. В іконному образі Ісуса, який жив і діяв майже 2000 років тому, нашому духовному зору відкривається Особа Боголюдини, котра володіла двоїстою природою — божественною і людською, що принципово недоступне людському розуму, але являється нашому духу через ікону.

Вказуючи на духовні й незображальні феномени вищого (божественного) світу, ікона виводить розум і дух людини в цей світ, об'єднується з ним, залучає її до безкінечної насолоди духовних істот, що оточують престол Господа. Звідси впливає споглядальна функція ікони — предмет тривалого й глибокого споглядання, ініціатор духовної концентрації глядача.

Ікони мають особливий зміст. Виводячи дух наш у божественні сфери, вони не тільки позначають і виражають їх, а є і реальним зображенням у

нашому емпіричному світі. Це сакральний чи літургійний символ, наділений силою, енергією, святістю зображуваного на іконі персонажа або священної події. Благодатна сила ікони корениться і в самій подобі, схожості образу з архетипом, і в найменуванні, в імені ікони. Ікона по суті, як і її божественний Архетип, антиномічна.

Отже, ікона — прообраз. Звідти поклонна й чудотворна функції ікони. Віруючий любить ікону, як сам архетип, цілує її, поклоняється їй і одержує від ікони духовну допомогу як від самого першообразу. Тому ікона — молільний образ. Віруючий молиться перед нею, як перед самим архетипом, розкриваючи йому свою душу в довірчій сповіді, у проханні чи в подяці.

В іконописі матеріальна краса розглядалася як символ, відблеск іншої, неземної краси, як умовний образ божественного архетипу. Головним орієнтиром тут постає споконвічне, піднесено-прекрасне й надприродне — архетип. Завдяки цьому ікона є поєднувальною ланкою між світом земним і світом небесним, вона возвеличує людину над суєтою земного світу, наближаючи її незбагненність до непізнавальності.

Феномен ікони на багато століть пережив культуру, яка його народила, і досяг свого другого розквіту у мистецтві Київської Русі у найвидатнішого іконописця *Андрія Рубльова*, а до візантійського розуміння мистецтва православна думка звернулася з новою енергією в період руського духовного ренесансу першої третини ХХ ст. Відомі мислителі того часу *П. Флоренський*, *С. Булгаков*, *Є. Трубецькой*, *В. Лосський* довели до логічного завершення ідеї візантійців і вписали яскраву, можливо, останню сторінку в православне вчення про мистецтво. Той факт, що в центрі цього учення перебував феномен ікони, і зміст, який в ньому вбачали візантійці, засвідчує, що ікона в прямому, а не в метафоричному змісті була у Візантії, як пізніше і в Київській Русі, філософією у фарбах.

До нас дійшло чимало візантійських ікон, але серед них є такі, що увійшли до скарбниці світової художньої культури. Це ікони святих: Сергія і Вакха, Дванадцяти Апостолів, Георгія-Чудотворця та ін. Особливе враження справляє ікона Володимирської Божої Матері (тип розчуленості) — один із

найкрасивіших сюжетів у християнській іконографії.

Продовжуючи античні традиції мозаїчного мистецтва, візантійці і тут досягли небаченого: вони поєднали мозаїчне зображення і світло. Багато в чому це стало можливим завдяки застосуванню у мозаїчних роботах офарблених скляних сплавів — смальт (прозорих, матових, із найтоншою золотою прокладкою). А оскільки зображення, як правило, виконувалося на золотавому тлі, то й сприймалося як інший світ, надчуттєвий, потойбічний, у котрому фігури витають у нематеріальному середовищі.

Походження ікони взагалі й української зокрема пов'язане з греко-візантійською культурою. В античному мистецтві найчастіше зображення позбавлялося духовної краси, натомість вельми яскраво була представлена краса насолоджувальна. В християнському мистецтві взірцем для наслідування стають, перш за все, вчинки й діяння Христа, Богородиці, апостолів. Зображення на іконі робить словесний текст Біблії наочнішим, а відтак і зрозумілішим середньовічній людині.

Відомий мислитель цієї доби Іоанн Дамаскін зазначав, що чим для письменного є книга (а вона є джерелом знань), тим для неписьменного є слово й образ. Слова часто викликають суперечки й непорозуміння, а споглядаючи зображення, жодних сумнівів не виникає. Християнські ікони „подвизають” людську душу на „святоє житіє”. Тому малярський образ сприймається як нарративний текст: „картина єсть книга нїмая”, „писаніє книжное” для неписьменних.

Ікона наочно відображає зміст Святого Письма Старого та Нового Заповіту як особливу онтологічну сферу, причетність до якої є сходженням людини „с тми к свѣту, от смерти к животу, от землі на небо”. Поступово формується канонічне тлумачення Біблії й чільне місце тут посідає герменевтика, а всілякі спроби

Герменевтика	(грецьк.
<i>hermēneutikos</i>	— пояснюю,
тлумачу)	— напрям наукової
діяльності,	пов'язаний з
дослідженням,	поясненням,
тлумаченням,	філологічних,
філософських,	історичних та
релігійних текстів,	зокрема з
тлумаченням Біблії.	

„Письмо Святоє на свою волю керувати” розцінюється як єретизм. Але як бути з образом Христа, Марії або апостолів? Учасник і свідків подій перших тридцяти років нової ери питання точного зображення цікавило меншою мірою, аніж наступні покоління. Тому залишається нерозв’язаним питання щодо схожості зображення на іконі з реальною людиною.

Українська іконографія була заснована на певній ідеології, яка являє собою систему універсалій, що утворюють теологічну модель.

З цих універсалій чільне місце посідає **образ**, котрий інтерпретується як схожість одного предмета з іншим. За Іоанном Дамаскіним: „Образ є схожість, приклад і зображення, що

Іконографія (грецьк. *eikon* – зображення і *grāpho* – пишу, зображую) – перелік, опис, систематизація і правила зображення певної особи, сюжету особливо дотримуванні в релігійних творах або творах релігійної тематики.

відтворює у собі певну річ, образом якої є”. Це особлива схожість. Адже брат теж схожий на брата, проте не є його образом. Отже, поняття „образ” потребує уточнення: це – точне зовнішнє зображення тіла чи елемент екзистенціальної моделі (показ духовного світу, характеру, типу).

Напружена полеміка, яка велася між іконоборцями та іконошанувальниками на зорі християнства, призвела до визначення – християнська храмова ікона відрізняється від язичницьких ідолів, бо ідол є образом і подобою „ложного бога”, а ікона – це святе зображення Христа Спасителя – Бога істинного, або Божої Матері, або святих угодників Божих.

Через те, що в усіх чотирьох Євангеліях ми не знаходимо опису зовнішності Ісуса Христа, для церкви важливим стає питання ідеології ікони.

Створена українськими іконописцями модель іконографії тісно пов’язана з жанром портрету, що розвинувся в стародавніх цивілізаціях й екстраполювався на середньовічний ґрунт, зазнавши при цьому змін та уточнень.

Митець, котрий починав працювати над іконою, мусив дотримуватися не

лише іконографічних постулатів, але й використовувати лише чітко визначені матеріали. Це було обумовлено тим, що вживані для ікон матеріали щось певне символізували. Наприклад: кипарис – уособлення буття, жовток яйця – зародок життя, вода – джерело „вічного життя”, мінеральні фарби – віддзеркалення небесного тіла на землі.

Модель іконографічного розуміння світла й кольору в іконі пропонує Псевдо-Діонісій Ареопагіта у своїй праці „Корпус Ареопагітикум”. Автор вчить розрізняти символіку барв, бо вони мають символічне значення, а окрім того є світло носіями й становлять чітку колористичну лексику ікони.

Символіка барв в іконографії

<i>Золотий (жовтий)</i>	Середовище небесного царства як кінцевої мети життя християн.	Золотаве тло ікон, німби навколо голів святих означають, що зображена особа перебуває на небі, а її золотавий одяг, деталі й золоті атрибути (чаші, свічники, лампади) натякають її чистоту, святість.
<i>Білий</i>	Колір усякого преображення, перетворення, з'явлення небесного на землі.	Використовувався в іконі Преображення, Різдва Христового, З'явлення ангелів тощо.
<i>Синій</i>	Несе в собі символіку небесної тверді, як вона сприймається на землі.	Коли майстер хоче зобразити небо, то використовує насичений синій колір.
<i>Червоний</i>	Мав два протилежні значення: 1. Божественна енергія, життєдайна сила й перемога. 2. В червоному зображувалися ті святі мученики, які пролили свою кров за вірність	1. Застосовувався в образах святих вояків, наприклад Юрія Зміборця, Івана Воїна, Дмитра Солунського, Теодора Стратілата та інших. 2. Подеколи й самого Ісуса Христа зображували в червоному (багровому) хітоні, підкреслюючи щирю правдивість його втілення й пролиття крові заради порятунку роду

	Христові.	людського.
<i>Блакитний і зелений</i>	Відтворюють усе земне в позитивному значенні.	Давні люди не літали в космос, але, напевне, інтуїтивно здогадувалися, що з космосу наша планета виглядає блакитною. Килими ж ланів, лук і лісів надали їй зеленого забарвлення.
<i>Чорний</i>	Використовувався рідко, бо цей єдиний колір у хроматичній лексиці християнського мистецтва має негативне значення. Це знак скорботи, символ пекла, колір посланців сатани.	Застосовували в іконах із зображенням страшного суду.
<i>Пурпурний (сполучення червоного з синім)</i>	Символ царя.	Хітон (довга сорочка без рукавів) на Христі традиційно пурпурового кольору як символ Його царського, божественного походження, а гіматій (верхній одяг з прямокутної тканини, що одягався поверх хітона) мав блакитний колір, бо Христос став земною людиною. Кольори одягу Богородиці мали зворотнє значення: хітон блакитний чи зелений, а мафорій (жіночий верхній одяг) – пурпуровий.

Запропонована теорія Діонісія суттєво вплинула на створення ікони, що призвело до існування останньої як регламентованого мистецтва.

Через посередництво Візантії „Корпус Ареопагітикум” став одним з основних джерел українського ікономалювання. Зберігши основи Діонісієвого вчення, але відкинувши концепцію сліпого наслідування зразків чужої культури, майстри ікон в Україні довели, що вони обстоюють розмаїтість національних форм ікономалярства, а не шовіністичні вигадки ревнителів „єдиноначалія”. Тим самим вони на практиці внесли багато змін і доповнень, створивши український національний варіант космополітичного

за своєю природою мистецтва ікони.

Кожна ікона повинна була відобразити реальні історичні події та осіб, проте таке відображення не могло бути реалістичним, взятим з довкілля. Природний і мистецький образи репрезентують різні шаблї ієрархії буття, бо природа творить справжні речі, а мистецтво – уявні, до того ж, не речі, а лише певні образи речей.

В образі традиційно вшановується не матерія, з якої його зроблено, а форма. Все повинно було відобразитися в формах, до яких звикло людське око, але не скопійоване з природи. В основі візантійської стилізації, трансформованої на Україну-Русь, – постать, яка завжди залишалась основним зображенням в іконі, з її антропологічною домінантою. Митцями було опрацьовано кілька характерних поз і жестів Христа, Марії, святих. Найкращою виявилася поза непорушного стояння або сидіння з обов'язковим прямим фасним зображенням лику й зустрічним виразним поглядом очей прямо на людину. Допускався легкий поворот постаті вбік, але профільні постаті святих виключалися.

Для Ісуса Христа й Богородиці було опрацьовано й затверджено сюжетні й композиційні варіанти зображень, виходити за межі яких заборонялося.

Канонічні сюжетні й композиційні варіанти зображень Ісуса Христа

Ісус як ієрей, що благословляє людей	Для намісного ярусу ікон
Ісус, котрий вислуховує молитви Марії та Іоанна Хрестителя за рід людський	Ікона моління або Дейзис
Ісус як майбутній суддя світу	Пантократор
Ікони, що ілюструють певні євангельські події, де Ісус виступає головною дійовою особою	Різдво, Стрітєння, Воскрєсіння, Преображення тощо

Для зображення Марії було створено також багато варіантів, через які розкривається надзвичайна любов до Ісуса Христа як свого сина і як до Бога.

Канонічні сюжетні й композиційні варіанти зображень Богородиці

Сидяча Одигітрія (Провідниця) і Єлеуса, або Богородиця Ніжності	Богоматір, яка молиться, і та, яка милується
Гра й Галактотрофуса	Ісус грається на руках Марії, Марія

	годує маленького Ісуса груддю
Оранта, або Заступниця	Марія з піднесеними руками молиться за помилювання людей
Панагія, або Знамення	Марія стоїть, на її грудях у колі зображено маленького Ісуса
Покрова	Марія на піднятих руках тримає свій омофор (пояс) для захисту віруючих людей від ворожої напасти
Ілюстративні сюжети за змістом Євангелій і з життя Марії	Її Різдво, Успіня, Вознесіння на небо, Зустріч з Єлизаветою, Благовіщення, Введення в храм тощо

Особливо важливим є те, що українським майстрам ікон рекомендувалось не малювати Христа, Марію, святих вродливими, аби вберегти віруючих від спокуси полюбити фізичну вроду й не збудити будь-якої поза духовної, тілесної пристрасті. Адже лише духовна любов та глибока відданість на основі віри має панувати в душах християнських.

Своєрідним було зображення оточення. Світ неживої природи (гори, будинки, предмети) зображалися як певні натяки на місце дії чи як символи. Наприклад: гори у вигляді левадок, архітектура у вигляді театральних лаштунків, ріка у вигляді стрічки тощо. Проте, хоч зображені вони ніби умовно, все ж ретельно обмірковані й виконані з високим декоративним чуттям.

У період татаро-монгольського лихоліття найбільшого поширення набувають три іконні теми: Покрови, святих Миколи та Юрія. В Україні образи Богородиці й Миколи зазнали найбільших іконографічних змін. На відміну від візантійських ікон свята Діва Марія й святий Микола втратили свої східні риси й уподібнилися до зовнішнього вигляду слов'ян.

Святого чудотворця Миколу зображували на українських іконах як князя Церкви – у владичому саккосі (ризі) золотавого або білого кольору з візерунками великих хрестів. Він виступає пастирем, який „благословляє своє стадо, береже його від вовків світу цього, допомагає, зціляє, втихомирює бурі на морях і посилає дощ на пересохлі від посухи поля”. Часто на іконах поряд з ликом самого Миколи розташовуються сюжетні

зображення, де він здійснює найголовніші чуда.

Однією з найвідоміших є ікона про юного лицаря Юрія, котрий вбив змія, що тероризував місто, вимагаючи собі в жертву найкращих дівчат. Сюжет про Юрієве чудо був запозичений слов'янами з грецької житійної літератури. Цікаво, що у греків коня традиційно зображували білим, тоді як на багатьох українських іконах його стали змальовувати чорним. Вірогідно, що майстри поєднували в іконі й традиції та фольклор рідного народу – „кони вороненький”.

Рух в іконі відіграє мінімальну роль. Незважаючи на те, що в Євангеліях описано чимало подій, в іконі ідентичного зображення як правило немає. Натомість таку ілюстрацію знаходимо в книжковій мініатюрі. Це пояснюється тим, що ікона не є ілюстративним мистецтвом, вона є молитвою, заохоченням до неї через образ спокійного, самозаглибленого, ізольованого від довкілля святого.

Отже, така ретельно вироблена, канонізована й фактично догматизована система зображення персонажів та подій історії була передана в готовому й завершеному вигляді Візантією Україні-Русі на переломі першого й другого тисячоліть нашої ери.

Україна прийняла ікону, де та швидко прижилася і, втрачаючи частину візантійської природи, набула нових рис та якостей – нового етнічного терену, який забезпечив їй незвичайну стійкість, розвиток й удосконалення впродовж другого тисячоліття. Таким є феномен візантійської художньої системи, окреслений нами в загальних рисах.

2. *Характерні особливості мусульманської культури.*

Основоположником ісламу (мусульманства) був **Мухаммед** (576-632р.). Про нього відомо, що він народився в Мецці, там же починається і його проповідь, але недоброзичливе відношення більшості мекканців змусило і його самого, і його прихильників перебраться до м. Йасриб. Мухаммеду вдалося згуртувати навколо себе ряд племен бедуїнів. Боротьба мусульманів з мекканцями привела до перемоги Мухаммеда, і Мекка скорилася йому.

Після смерті Мухаммеда главою мусульманської громади (халіфом) обирається сподвижник Мухаммеда *Абу-Бакр*. Ситуація була складною: бедуїнські племена, що раніше прийняли іслам, відмовилися платити обіцяну Мухаммеду данину (на справу віри) і висунули своїх пророків. Абу-Бакру вдалося силою зброї придушити виступи відступників, Аравія об'єднується навколо Медини.

Араби починають воювати з Іраном (Персією династії Сасанидів) і Візантією, у цей час помирає Абу-Бакр і халіфом стає *Омар* (634-644 р.), при якому війни пішли з новою силою; у результаті була остаточно розгромлена Персія і захоплена значна територія Візантії (Єгипет, Сирія, Палестина й ін.). Перемоги були здобуті досить легко (наприклад, Єгипет захопив загін усього в 4000 чоловік), тому що місцеве населення й у перських, і у візантійських володіннях жорстоко експлуатувалося владою. Виникає нова держава — Арабський халіфат.

Після несподіваної загибелі Омара (заколотого одним із приведених до нього полонених) халіфом стає *Осман* (644-656 р.), що належав до мекканського роду Омейядів, але в цей час влада по суті зосереджується в руках намісників знову завойованих земель, на перший план при цьому висувається *Муавія* — теж з роду Омейядів — намісник Сирії.

За наказом Османа були зібрані всі записи висловлень Мухаммеда, і після роботи редакційної комісії був складений канонічний текст Корана. Для багатьох незадоволених це стало приводом для повстання: халіфа Османа обвинувачували в тім, що він перешкоджає виконанню заповідей Пророка, Сирійські араби, мекканці й ряд інших проголосили своїм халіфом Муавіа; мединці та східно-арабські поселенці висунули на цю роль Алі — прийомного сина Мухаммеда і чоловіка його дочки Фатми (єдиної, що вижила з усіх дітей Пророка). Прихильники Алі осадили Медину і захопили її. За переказами, у момент убивства Осман схилився над тираном, і кров його краплями стекла на сторінки Священної книги.

Зі смертю Османа починається перша громадянська війна (656-661 р.). Муавія закликає помститися за смерть Османа, вирішивши, що бій

відбудеться на кордоні Сирії на березі Євфрату. Перемога схилилася на сторону шіїтів (партія Алі), але його супротивники застосували хитрість: нанизали на свої списи аркуші Корана і стали кричати, що їх повинна розсудити священна книга, тобто вони запропонували звернутися до третейського судді для дозволу суперечки. Суд, що відбувся, закликав скинути Алі, незабаром (у 661 р.) Алі був убитий представником третьої ворогуючої партії — хариджитів.

Реальним власником влади став Муавія, що зробив своєю столицею Дамаск. Почалася епоха халіфату **Омейядів** (661-750 рр.).

У 750 р. до влади приходять представники нової династії — **Аббасиди** (з роду дядька Пророка — Аббасу). За цим пішов розпад халіфату: насамперед відокремилася Іспанія, де правив єдиний уцілілий нащадок Омейядів, потім відпала вся Північна Африка (тут виникає ряд самостійних держав — на територіях сучасних Алжиру, Тунісу, Марокко) і Єгипет; потім і східні території здобули незалежність. У IX ст. держава Аббасидів звелася по суті до районів, що оточували Аравійську пустелю: Сирія, Ірак, Аравія.

Але хоча єдиної держави в мусульман більше не було, на величезній території виник й існував мусульманський світ, що поєднувала єдина релігія (іслам), єдина мова спілкування, науки і літератури — арабська.

Фундаментом для розвитку середньовічної мусульманської культури стала антична культура, хоча відношення до неї (як і в християнському світі) було двоїтим: з одного боку неможливо було не визнати її найвищих досягнень, але з іншого боку — вона оцінювалася усього лише як язичеська, тоді як мусульмани мали найвищу істину Одкровення, дану їм Аллахом через Мухаммеда.

Наприкінці XI ст. починається європейська експансія на Близький Схід (Хрестові походи), але після перших поразок (християнам удалося навіть захопити Єрусалим), мусульмани виганяють зі своїх земель християн. У XIII ст. починається нова навала — монгольська (при Чингізхані), причому монголи йшли і на схід (скорили Китай), і на захід (просунулися в Європу аж до Карпат). З мусульманських районів вони захопили насамперед багато

територій у Передній Азії; захоплення монголами Багдада в 1258 р. означало кінець династії Аббасидів. У XI в. монголи приймають іслам.

Догматика ісламу дуже проста. Мусульманин повинен твердо вірити, що є тільки один бог — Аллах; що Мухаммед був його посланником-пророком; що до нього бог посилав людям й інших пророків — це біблійні Адам, Ной, Авраам, Мойсей, християнський Ісус, але Мухаммед вище їх; що існують ангели і злі духи (джини), утім, ці останні, що перейшли в іслам із давньоарабських вірувань, не завжди злі, вони теж перебувають під владою бога і виконують його волю; що в останній день світу мертві воскреснуть і усі отримають покарання за свої справи: праведні, що шанують бога, будуть насолоджуватися в раю, грішники і невірні будуть горіти в гієні; нарешті, що існує божественне приречення, тому що Аллах кожній людині заздалегідь призначив його долю...

Яка проста догматика ісламу, так само прості і його практичні й обрядові заповіді. Вони зводяться до наступного: обов'язкова п'ятиразова молитва щодня у встановлений час; обов'язкове обмивання перед молитвою й у інших випадках, після якого-небудь забруднення; податок на користь бідних, фактично на користь духівництва; щорічний піст (у десятому місяці — рамазані) протягом усього місяця; паломництво (хадж) у священне місто Мекку, що правовірний мусульманин повинен по можливості зробити хоча б раз у житті.

Кожне з цих правил, незважаючи на те, що вони самі по собі не такі вже й тяжкі і нездійсненні, допускає вилучення і пом'якшення в скрутних випадках. Дотримання посту необов'язкове для хворих, для мандрівників, вони можуть і повинні відпуститися пізніше відповідне число днів; до речі, мусульманський піст, на відміну від християнського, у тому, що слід стримуватися від усякої їжі і питва від сходу до заходу сонця, але зате в інший час доби можна їсти й пити що завгодно і віддаватися до будь-яких утіх.

Мусульманська **філософія** зароджується вже в VIII ст. (вихідною базою для неї стала антична філософія) як спроба раціонального осмислення істин

Одкровення.

Суфізм — релігійно-містичне навчання, у якому головною метою є, досягнення стану, просвітління чи осяяння. З погляду суфіїв, досягти вищої істини не можна, впливаючи тільки шляхом раціонального пізнання, необхідно пройти особливе навчання, щоб навчити виходити в іншу реальність, досягти стану «містичного сп'яніння». У суфійській практиці психотренінгу (також як у дзэн-буддизме) особливу роль грають вірші, притчі і парадокси,

Традиційна суфійська притча показує труднощі, з якими зіштовхуються навіть учені, що намагаються вивчати суфізм за допомогою обмежених методів пізнання.

Слон, що належить групі бродячих артистів, виявився неподалік від міста, де ніколи раніш слона не бачили. Почувши про таке чудо, четверо зацікавлених городян вирішили домогтися дозволу подивитися на слона раніше за інших. Оскільки в стійлі, де тримали слона, не було світла, вивчення дивовижної тварини повинне було проходити в темряві. Доторкнувшись до хобота, один з них вирішив, що це створення нагадує шланг. Другий обмацав вухо і дійшов висновку, що слон схожий на опахало. Третьому потрапила під руку нога, що він міг порівняти тільки з живою колоною, а четвертий, поклавши йому руку на спину, був упевнений, що слон нагадує собою трон. Ніхто з них не міг скласти повної картини; виходячи з того, що він зумів обмацати, кожний посилався на це, уживаючи назви вже знайомих речей за асоціативними образами. Результатом експедиції було здивування. Кожний був упевнений, що правий саме він, але ніхто з інших городян не міг зрозуміти, що ж трапилося і що ж у дійсності відбулося насправді з дослідниками...

Як вважають суфії, одним з найважливіших суфійських персонажів у мусульманській культурі є Ходжа **Насреддін**.

У дійсності ніхто не знає, ким був Насреддін, де і коли жив і це природно, тому що основною метою було створення образу, що не піддається характеристичній і непідвласного часу. У даному випадку для суфіїв

важлива ідея, а не людина. Усе це не заважало людям постачити його не тільки фальшивим життєписом, але і гробницею. Учені, у боротьбі проти педантизму яких Насреддін так часто виходить переможцем у своїх історіях, навіть почали спроби детально розібратися у «Тонкощах», вишукуючи відповідний біографічний матеріал. Одне з цих відкриттів безсумнівно зіграло б серце самого Насреддіна. Посилаючись на слова Насреддіна про те, що він живе в цьому світі вниз головою, один учений робить висновок, що ніби дату смерті Насреддіна, висічену на його «надгробному камені», варто читати не як 386, а як 683. Інший професор зовсім серйозно пише, що дервіш, до якого він звернувся по допомогу з цього питання, попросту сказав: «...а чому б не спробувати впустити в чорнильницю павука, а потім витягти його і подивитися, які сліди він залишить? Це може вказати на правильну дату чи показати що-небудь ще».

У дійсності 386 означає $300+80+6$. Підставляючи замість отриманих цифр арабські букви, ми одержимо корінь ШУФ, від якого утворене слово ШаУаФ – «змушувати кого-небудь дивитися, показувати що-небудь». Як сказав дервіш, павук може що-небудь «показати».

Якщо познайомитися із насреддинівськими історіями, відразу стане зрозуміло, що суто схоластичний підхід до справи вважають найнепродуктивнішим:

«Перевозячи якомсь педанта через бурхливу ріку, Насреддін сказав щось таке, що здалося тому граматично неправильним.

— *Хіба ти ніколи не вивчав граматику? - запитав учений.*

— *Ні.*

— *Виходить, ти втратив півжиття.*

Через кілька хвилин Насреддін звернувся до свого пасажира:

— *Чи учився ти коли-небудь плавати?*

— *Ні, а що?*

— *Виходить, ти втратив усе життя — ми тонемо!»...*

Люди не знають, як починається шлях до осяяння, тому не дивно, що вони можуть захопитися яким-небудь культом, що заплутає їхніми

всілякими теоріями, при цьому вони будуть переконані у своїй нездатності відрізнити істину від неправди.

Насреддін висвітлює цей процес різними способами...

«Якось раз сусід побачив, що Насреддін шукає щось, лазячи на колінах.

— *Що ти загубив, мулла?*

— *Свій ключ, — відповів Насреддін.*

Через кілька хвилин сусід знову запитав:

— *А де ти упустив його?*

— *Вдома.*

— *Тоді чому ти шукаєш його тут?*

— *Тому що тут світліше».*

Багато суфіїв використовують цю відому насрединівську історію, коментуючи з її допомогою дії людей, що шукають екзотичні джерела осяяння.

Для мусульманського **законодавства** характерний його тісний зв'язок з ісламом. Джерелом правових норм є в першу чергу Коран і Сунна: це і загальні морально-релігійні норми поведження людей, і поведження Мухаммеда в рішенні конфліктних ситуацій. Інше джерело норм — це згода авторитетних правознавців з проблеми, про яку нічого не говорять священні книги.

Згідно Сунни, мовчки слухай проповіді, звертай обличчя до проповідника, бачиш його чи ні, і зберігай мовчання. Адже Пророк сказав: Той, хто мовив «тсе!», коли імам читає проповідь, порушив мовчання. А хто порушив мовчання, п'ятнична молитва того недійсна». Він [також] сказав: «Той, хто заговорив, коли імам читає проповідь, став подібний до віслюка, що тягає священні книги».

Згідно Сунни, людині варто починати обмивання частин тіла, надягати одяг, туфлі, сандалії, весь одяг правою рукою, а знімати — лівої. Також [починати] їсти і пити правою рукою, а закінчувати лівої. Починати підмивання лівої, а закінчувати правої. Входити у відхоже місце з лівої ноги,

вимовляючи після поминання імені Аллаха: *«О Аллах, відгороди мене від нечистоти і гідоти»*. Виходити ж із правої ноги, вимовляючи: *«Слава Аллаху, що відвів від мене лиха і захистив»*.

З карного законодавства: якщо хто-небудь наніс іншому такий біль, за який можлива відплата шляхом нанесення кривднику такого ж болю, то, якщо факт буде встановлений показаннями свідків, характер нанесеного ним болю точно встановлюється і йому виноситься вирок щодо помсти тим же, хіба що потерпілий його простить; якщо хто-небудь зробить таку крадіжку, за якої покладається відрубати [руку], її відрубують...

Якщо на розгляд імама буде представлена людина, що навмисне убила чоловіка або жінку, до того ж самий факт буде загальновідомий і безсумнівний і проти цієї людини будуть представлені відповідні докази, то імам повинний ввійти в розгляд (вірогідності) цих доказів; якщо буде встановлено бездоганність репутації свідків чи хоча б одного з них, то імам віддає цю людину у владу найближчого родича вбитого, котрий може за бажанням убити його чи простити. Так само імам вчиняє у тих випадках, коли убивця добровільно визнає свою провину в скоєному ним убивстві, хоча проти нього і не було представлено [необхідного законом] доказу...

Коран означає «читання вголос». Відповідно до релігійної традиції — це ті тексти, що Аллах безпосередньо чи через ангела Джибриля повідомив Мухаммеду. Коран був створений Аллахом арабською мовою, тому жоден переклад будь-якою мовою не може вважатися священним. Мова Корана дуже вплинула на літературну арабську мову.

Про повсякденну літературу мусульманського світу важко говорити як про єдине явище: занадто сильні були національні традиції народів, що прийняли іслам. І хоча у всіх мусульманських країнах діяли чудові прозаїки і поети, але все-таки можна сказати, що найбільш інтенсивний розвиток літератури відбувався в Ірані й близьких до нього країнах. У зв'язку з історичними подіями тут можна відзначити існування трьох літературних мов: у перший період (династія Омейядів) нею була арабська, потім, поряд з арабською, літературною мовою стає перська, а пізніше з'являється третя —

турецька. Цікаво відзначити, що в цей час головним достоїнством арабської літератури вважали красномовство, перської — ідейний зміст і дотепність, а турецької — правдивість і щирість.

До найбільш прославлених поетів і прозаїків Ірану відносяться: **Рудакі**, прозваний Хорасанським солов'єм; **Фірдоусі** (940-1025 р.) — автор грандіозної поеми "Шахнаме"; **Омар Хайям** (1040-1123 р.), що був ще великим ученим — математиком і філософом; **Нізамі** (1141-1211 р.); **Руні** (1207-1272 р.) — найбільший суфійський поет.

Омар Хайям

*О красавица! Слышал я, что среди забот и нег
Трех рубашек лишился Иосиф за свою жизнь:
Одну запятнано кровью коварство, другая была
разорвана клеветой,
От аромата третьей прозрел Иаков, чьи глаза
ослепли от слез.
Лицо мое подобно первой, сердце мое подобно второй,
Выпадет ли мне на долю свидание с тобой,
что подобно третьей?*

* * *

*Чтоб обмыть мое тело, вина принесите,
Изголовье могилы вином оросите.
Захотите найти меня в день воскресенья, —
Труп мой в прахе питейного дома ищите.*

* * *

*Ты — творец, и таким, как я есть, — я тобой сотворен.
Я в вино золотое, и в струны, и в песни влюблен.
В дни творенья таким ты создать и задумал меня.
Так за что же теперь я в геенне гореть обречен?*

* * *

*Если труженик, в поте лица своего
Добывающий хлеб, не стяжал ничего —*

Почему он ничтожеству кланяться должен

Или даже тому, кто не хуже его?

* * *

Опасайся плестись красавицей, друг!

Красота и любовь — два источника мук.

Вже в VII столітті склався тип колонної *арабської мечеті*. Її зовнішній вигляд нагадує фортецю, оточену глухими стінами, у яких пробиті входи, але жоден не виділений у якості головного. Нерідко в ту пору фортечні стіни мечеті служили захистом місту. Однак прагнення до замкнутості простору будинку — одна з головних особливостей арабської середньовічної архітектури. Стіни мечеті, палацу, медресе, караван-сараю, подібно до стін будинків ховали те, що за ними знаходилося.

Мусульманський культ, у якому основні елементи богослужіння зводяться до загальної молитви, читання Корана і проповіді, зв'язаний з обмеженим набором предметів і церковного начиння. У молитовному залі мечеті споруджувався мінбар — узвишся для проповідника. Звичайно мінбар має вид дуже високого крісла на постаменті з крутою драбинкою й обшитий різьбленими дерев'яними панелями. Максура — свого роду окрема кімната чи ложа ізолювала правителя від юрби, що молиться. Низько від підлоги, на ланцюгах, підвішувалися бронзові й мідні світильники, скляні розписні лампади, підлогу мечеті, на якій сиділи мусульмани, застеляли килимами. Старі масивні Корани ставилися на спеціальні красиво прикрашені, дерев'яні підставки.

З давніх часів поруч з мечеттю споруджувався мінарет. Практичне призначення мінарету зв'язане з публічним закликком правовірних на молитву, що виконує спеціальний службовець при мечеті — муедзин.

Іслам успадкував від іудаїзму заборону на зображення живих істот. Проте з усіх образотворчих мистецтв одержала розвиток тільки *орнаменталістика* (зображення орнаментів — найчастіше рослинного характеру), що була тісно пов'язана з каліграфією. Починаючи з XI в. одержує розвиток *книжкова мініатюра*. Високо розвинута *каліграфія*

розцінювалося як мистецтво, займаючи серед інших його видів почесне місце. Досягши надзвичайної витонченості в застосуванні різних ускладнених почерків, каліграфія перетворилася в одну з форм орнаменту, що грав значну роль у мистецтві мусульманського середньовіччя.

Бога в країнах ісламу не можна було зображувати, але можна було позначати буквами і знаками. Тому в мистецтві, особливо в оформленні культових будинків, одержав розвиток геометричний орнамент, що нерідко складався зі знаків і мотивів, що мали символічне релігійне значення. Наприклад, слово «Аллах» позначалося чотирма вертикальними лініями, що схематично виражали букви цього арабського слова. Два пересічених квадрати утворювали восьмипромінну зірку — найпоширеніший елемент мусульманської орнаментики. Різноманітне множення квадратів народжувало складний багатокутний малюнок. Трикутник позначав «око» бога (мотив древніх магічних представлень). П'ятикутник символізував п'ять заповідей ісламу (віра в єдиного бога, п'ятикратна молитва, милостиня, піст, паломництво в Мекку).

Висновки:

Таким чином, культурні надбання з V по XV століття, які прийнято вважати «сірою» епохою періоду Середньовіччя, були реалізовані завдяки тому ґрунту, що був підготовлений Античністю й попередніми культурами. Саме культура Середньовіччя поклала основи зародження Ренесансної культури в Західній Європі.

Лекція № 6

Тема № 6. КУЛЬТУРНІ НАДБАННЯ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

Мета: вивчити характерні особливості різних періодів культури Відродження у Західній Європі; визначити роль і місце діяльності видатних діячів Ренесансу у розвитку художньо-мистецьких стилів і жанрів; розвивати естетичний смак у ході ознайомлення із культурною спадщиною Західної Європи.

План

1. Передумови формування культури Відродження. Її гуманістична сутність.
2. Філософія й мистецтво Раннього Відродження.
3. Високе Відродження та його видатні діячі.

Література

1. Андреева В., Кукливі В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М., 2000.
2. Асеев Ю.С. Шедевры світової архітектури. — К.: Рад. Школа, 1982. — 87 с.: іл.
3. Гриненко Г. Хрестоматия по истории мировой культуры. — М.: Юрайт, 1998.
4. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
5. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ / Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998
6. Основи художньої культури: Ч.2: Теорія та історія української художньої культури: Навч. посібник для вищ. навч. закладів / За ред. В. Лозового, А. Анучиної. — Х.: Основа, 1997.
7. Петрушенко В.Л., Пинда Л.А., Подольська Є.А. та ін. Культурологія. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації. — 3-тє видання виправлене / За заг. ред. Проф..

В.М. Пічі — Львів: «Магнолія плюс», 2005. — 360 с.

8. Поліщук Є.П. Історія культури: Короткий довідник. – К.: Український Центр духовної культури, 2000. – 196 с.
9. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. – М.: Аванта +, 2005. — 640 с.: ил.

Вступ.

Епоха Відродження ознаменувала собою значне зрушення в історії європейської культури. Воно характеризувалося великими економічними й соціально-політичними змінами, розквітом світської гуманістичної думки, науковими та географічними відкриттями, відродженням античної культурної спадщини. Історичний перехід від Середньовіччя до Відродження передбачали чимало діячів європейської культури, зокрема в Італії поет-гуманіст Франческо Петрарка (1304-1374).

Як культурно-історичну категорію термін “**Відродження**” почав уживати в XVI ст. італійський художник і теоретик мистецтва Джорджо Вазарі у своєму “Життєписі найзнаменитіших живописців, скульпторів та архітекторів”.

Дещо пізніше поняття “Відродження” було розширено і стало уживатися для позначення епохи в історії світової культури, яка відобразила початок переходу від феодалізму до капіталізму; часу відходу від середньовічної культури до культури нового типу; періоду повернення до античної і формування світської культури, гуманістичної свідомості, розриву з релігією; художнього стилю, що ґрунтувався на поверненні до античних традицій.

Середньовічний естетичний канон (ідеал) став поступово руйнуватися під впливом індивідуалізму епохи Ренесансу, коли зросла роль світських жанрів у мистецтві.

М. Бахтін (1895-1975) зокрема зазначав, що в епоху Відродження неосяжний світ сміхових форм карнавальної творчості протистояв офіційній та серйозній культурі церковного й феодального Середньовіччя. “При усій

різноманітності цих форм і виявів майданні свята карнавального типу, окремі сміхові обряди й культи, дурні, велетні, карлики, потвори, скоморохи різного роду й рангу, величезна різноманітна пародійна література й чимало іншого — всі вони, ці форми, володіють єдиним стилем і виступають частинами цілісної народно-сміхової, карнавальної культури”.



1. Передумови формування культури Відродження. Її гуманістична сутність.

Найхарактернішою рисою Відродження є розвиток *гуманізму* (від. лат. *humanus* — людський, людяний). Гуманістична думка, що почала формуватися в Італії у XVI ст., в подальшому поширилась на інші країни Західної Європи і знайшла численних прибічників на Сході континенту. Європейський гуманізм — найвище досягнення ренесансної культури, водночас — це вершина загальнолюдської, світової культури.

Гуманізм — це система ідей і поглядів на людину як найвищу цінність. У його основі — прагнення до свободи особистості, утвердження поваги до її гідності й розуму, вільний вияв природних людських почуттів і здібностей. Гуманісти стверджували самоцінність земного життя, можливість людини саме в ньому (а не в потойбічному світі) досягти вищого блаженства.

Отже, на зміну *теоцентричній* картині світу, що панувала в середньовічній культурі, утверджується *антропоцентрична* модель, яка з погляду гуманістів була характерною для античної доби.

Однак, Ренесанс аж ніяк не є повторенням античного гуманізму і антропоцентризму, він обіймає значно ширше коло проблем. Італійський гуманізм можна сміливо назвати ідеологією Відродження, оскільки він був не лише теорією, а й практикою повсякденної боротьби за утвердження

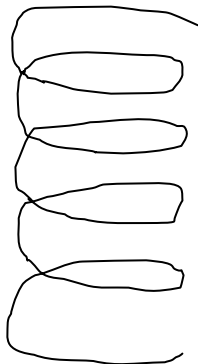
нового світогляду.

АНТИЧНІСТЬ

ВІДРОДЖЕННЯ

КЛАСИЦИЗМ

РЕАЛІЗМ



СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

БАРОКО

РОМАНТИЗМ

МОДЕРНІЗМ

Характерними його рисами є: прагнення розмежувати світське й релігійне життя; звільнити людську думку від богословського догматизму; відкривати й пізнавати світ; розвивати світську духовну культуру, науку, а також *аристократизм*. Це культура суспільних верхів, буржуазної аристократії, інтелігенції, які визначалися не походженням, а привілеями, не розмірами достатків, а насамперед особистими якостями людини, рівнем її освіченості й культури. Разом з тим у культурі Ренесансу відображуються й народні інтереси. Наприклад,

Франческо Петрарка

*Аристократична лірика на честь
коханої жінки Лаури*

Образами мистецтва забарвлюються навіть політика, господарство, війна, дипломатія. Наприклад, канцлер флорентійської республіки Ніколо Макіавеллі у своєму політичному трактаті “Государ” виводить образ правителя Кентавра, котрий повинен поєднувати природу звіра і людини, що надовго закріпило за Макіавеллі сумну славу циніка й проповідника аморальності.

Джованні Боккаччо

*Новелістичний роман з народного
життя “Декамерон”*

Елітарність та індивідуалізм ренесансної особистості в поєднанні із секуляризацією культури та розпадом релігійної моралі призвели до побутового аморалізму, чому є немало прикладів з життя деяких гуманістів, так і церковних ієрархів. Це явище отримало назву зворотної сторони ренесансного титанізму.

Проте саме він був одним з перших, хто усвідомив трагічну суперечливість свого часу — між політикою і мораллю. Так, наприклад, італійський гуманіст вважав, що політику слід відділити від фальшивої, з його погляду, християнської моралі, яка “зробила світ слабким та віддала його під владу негідникам”.

Людина доби Відродження наповнювала своє життя не постійним зверненням до Бога, а науковими пошуками, світськими справами — торгівлею, політичною діяльністю, збагаченням, насолодою тощо. Характер вона мала енергійний, у ній кипіла ініціативність, котру можна було спрямувати і на зло і на благо, і на великі справи, і надрібниці. Таке життя і ліяльність створювали ілюзію: від вольового зусилля особи залежить буквально все.

Звідси виростав і естетичний ідеал епохи Відродження — людина універсальна, позбавлена будь-яких обмежень. Її втілювали у своїх творах художники — живою, незвичайною, монументальною.

Традиційно дослідники виділяють такі періоди в розвитку Ренесансної культури:

- *Проторенесанс (друга половина XIII-XIV ст.)* — треченто;
- *Раннє Відродження (XV ст. — 80-ті роки)* — кватроченто;
- *Високе Відродження (1490-1530)* — чинквіченто;
- *Пізнє Відродження (1540 — початок XVII ст.)*

Головний центр Проторенесансу — **Флоренція**, економічно розвинена і політично незалежна. У 1273 році було прийнято Флорентійську конституцію, за якою людина в суспільстві оцінювалася не за її становищем, а за тими внесками, які вона зробила у розквіт цього суспільства. Флоренція вважалася на той час і вітчизною демократії, що було досить відносним. Тут постійно боролися між собою дві сили — папи і світські правителі.

Творців проторенесансної культури вважають останніми художниками середньовіччя і першими — Нового часу, настільки помітний у їхній творчості сплав цих двох основ.

Такий Данте Аліг'єрі, твір якого *“Божественна комедія”* є відсвітом

мислення середньовічної людини, котра прагне полишити земне життя і перейти до кращого світу. Він стверджує, що земне життя не таке вже й страшне й убоге, як говорять монахи й священники. Його роблять потворним і жалюгідним нерозумні люди. Данте показує: люди в пеклі шкодують не про те, що не потрапили до раю, а про те, що не можуть жити на землі. Його думка про необхідність жити мудро, бути по-справжньому людяним випереджає уяву про людину часу Відродження.

Близький до Данте і зачинатель лірики **Франческо Петрарка**. Його зосередженість на собі, здатність до самопізнання дали змогу бути уважним до зовнішнього світу, земних радощів і спокус. Поетичне ставлення до земної жінки (а не до Богородиці) і виводило Петрарку із когорти середньовічних поетів, наповнювало його творчість новим змістом.

Ще білим відходом від традиційної середньовічної художньої основи позначена творчість **Джованні Боккаччо**. У його *“Декамероні”* чума, що охопила місто, є не що інше як символ розпаду старого суспільства, метою ж свободи є насолода життям.

У живописі представником нового часу був **Джотто**, який вбачав свою мету в правдивому зображенні руху людського тіла, в утвердженні краси людини. Щодо цього найзначнішими в його надбанні вважаються фрески релігійної тематики, зокрема *“Поцілунок Іуди”* (мал.).

Таким чином, Проторенесанс — час, що визначив утвердження нового типу культури.

2. Філософія й мистецтво Раннього Відродження.

Раннє Відродження вражає щедрістю, нібито надлишком художнього життя: ніколи стільки не писали, не будували, не ліпили скульптур, як тоді. Художня творчість на той час перейшла із рук багатолікого анонімного середньовічного художника до рук художника-професіонала, артиста, стверджуючого себе, свою індивідуальність.

Виконуючи функцію універсального пізнання, художня діяльність цього часу за своєю широтою й глибиною йшла попереду науки, філософії,

техніки та ін. Рід Медичів, що правив на той час, активно протегував науці й мистецтву.

Саме тоді і встановлюються нові критерії оцінок прекрасного, в основі яких — схожість із природою, почуття спів розмірності. Вивчаються пропорції людського тіла, анатомія, лінійна перспектива, що дає змогу точно передати природу людини. Головним для художника стає утвердження краси ідеальної, але земної людини.

Виразниками ідей Раннього Відродження вважають архітектора *Брунеллескі*, художника *Мазаччо*, скульптора *Данателло*, який створив першу в Італії оголену скульптуру Давида, першу кінну статую (кондотьєра Гаттамелати), утвердивши тип круглої скульптури, яка самостійно стоїть, не зв'язана з архітектурою.

Безсумнівно перлиною того часу був Сандро Ботічеллі, який вважається найемоційнішим і найліричнішим художником, котрий зумів поєднати поетичну чарівність бразів з певною трагічністю (“Весна”, “Народження Венери”).

Сучасність люди того часу бачили в ореолі найвищої досконалості: жінка в них була найпрекрасніша, апостол — наймудріший тощо. Тому герої художніх творів писалися із сучасників, і навіть праобрази Богоматері були дружини, коханки, куртизанки.

Отже, художнє життя кватроченто було пронизане мирським Духом з акцентом на красу як головну якість людського світу.

3. *Високе Відродження та його видатні діячі.*

Золотим віком італійської культури вважається Високе Відродження, коли Італія зазнавала економічного й політичного ослаблення. Турецькі завоювання на Сході, відкриття Америки, нового морського шляху до Індії позбавили італійські міста їхньої центральної ролі в торгівлі, а посилення міжусобиць в країні зробили її порівняно легкою здобиччю для інших держав; зміцнення буржуа і утвердження його як землевласника загострили феодалну реакцію. Над Італією нависла загроза рабства, що викликало рух

за незалежність, республіканську форму правління. Це суспільне піднесення, загальна активність зумовили інтенсивний розвиток культури. Це в свою чергу привело до кінцевого утвердження особливості художньої системи, яка ґрунтувалася на тому, що її творці володіли надзвичайно широким суспільним кругозором, мали масштабні уявлення про світ і космос; на типі художника, світогляд котрого, положення в суспільстві зумовили небувалий творчий злет, наповненість і стійкість художніх процесів. У її центрі перебував образ досконалої людини, виповненої реальним життям, внутрішньою силою, значущістю, титанічною жагою самоствердження.

Троє творців уособлюють Високе Відродження — **Леонардо да Вінчі**, **Рафаель Санті** й **Мікеланджело Буанаротті**. Усі вони як митці формувалися у флорентійській школі.

Леонардо да Вінчі — великий експериментатор, котрий цікавився більше принципом, аніж реалізацією задуманого. Можливо через це так мало відомо його творів: чимало ним не завершено, багато він доручав своїм численним учням, які працювали за його ескізами.

Найвідомішими його творами вважаються: вітварна монументальна композиція “Мадонна у скеліх”, фреска “Темна вечеря”, “Джоконда”, “Мадонна Бенуа” та інші.

Образ ідеальної людини епохи Відродження знайшов широке відображення у мистецьких творах відомого італійського майстра Леонардо да Вінчі. Одним з найвідоміших полотен у жанрі портрету є “*Джоконда*”, виконана біля 1523 року. На картині зображено дружину флорентійського купця Франческо дель Джокондо. Автор дотримується реалістичної традиції у зображенні портрету Мони Лізи, що характерно для періоду Високого Відродження.

Леонардо да Вінчі висловлював думку, що великий митець мусить писати дві основні речі – людину і внутрішній світ її душі. Мистецтвознавці підкреслюють прагнення майстра досягти “довершеності над довершеністю” і, здається, при створенні картини він досяг цього. Не можна уявити композиції більш простої та зрозумілої, більш завершеної та гармонійної.

Полотно зображує ніби два плани. На передньому виступає фігура жінки, чудово вписана у прямокутне обрамлення; фоном служить дивний, майже казковий пейзаж. Автор дотримується прямої перспективи у зображенні, акцентуючи увагу на образі Джоконди.

Основний потік світла спрямовано на обличчя та плечі, а також кисті рук Джоконди. Обличчя Мони Лізи вражає досконалістю світлотіньового моделювання. Складені навхрест руки служать ніби п'єдесталом образу, а хвилююча уважність погляду загострюється загальним спокоєм усієї фігури. Її абрис чудово пом'якшені напівсвітлом. Такого м'якого переходу від освітлених частин до затінених мистецтво XV сторіччя ще не знало. Сучасникові Леонардо художнику Дж. Вазарі навіть здавалося, що у заглибленні шиї Джоконди можна побачити биття пульсу, він був вражений реалізмом цього портрету.

Нейтрально, у коричнювато-темних тонах трактовано одяг і волосся, цей колір не пригнічує і не тисне на глядача. Одяг розпадається на найдрібніші складки, художник свідомо уникає тяжких драпірувань, які могли б затінити виразність обличчя і рук. Фантастичний місячний пейзаж – це не випадковість, оповитий легкою повітряною завісою, він здається далеким і неосяжним, внаслідок чого увага глядача не відволікається від обличчя. Димчасто-смарагдове марево неба і скель, розмитість контурів надають природі мінливості, плинності. М'які вигини серед високих скель перегукуються з музичним акордом пальців, зі складками сукні, з легким покривалом на плечах Мони Лізи. Гладко зачесане волосся спадає на м'які плечі. Верхом майстерності є зображення найтоншої прозорої вуалі, накинутої на голову жінки. За її допомогою майстер узагальнює контур фігури, досягаючи цільності силуету. Леонардо змушує обличчя і руки виступати з особливою силою на фоні затіненого волосся і одягу. Вражаюча художня досконалість твору визначається складною технікою "сфумато". Цей прийом допомагає акцентувати головну увагу на красі земного образу жінки, все живе хвилює у її фігурі, вона справжня, реальна, як саме життя. Така манера є характерною для даної епохи, коли небесно піднесений образ

людини у середньовічному мистецтві поступається місцем гуманістичному, наближеному до реального життя образу людини епохи Відродження.

Спокоєм і людською гідністю позначено красу Мони Лізи. У її обличчі відображено ледь вловимі душевні рухи, стан глибокої і тихої мрійливості. На обличчі Мони Лізи посмішка приковує увагу глядача, загадкова, вона ніби струмиться на прекрасному обличчі. Подібно до пропорцій леонардівських фігур посмішку Джоконди побудовано на глибокому знанні людського обличчя із суворим дотриманням індивідуальної виразності його окремих частин. І при цьому посмішка абсолютно природна. Саме у цьому сила її чарівності, вона відбирає у обличчя все жорстке, напружене, застигле, перетворює його на дзеркало мінливих душевних переживань. Можна навести спогади Дж. Вазарі. Він писав, що Леонардо під час позування Мони Лізи запрошував музикантів і співаків, постійно тримав скоморохів для її розваги. За допомогою цих заходів художник прагнув викликати на обличчі своєї моделі ту посмішку, яка вражає глядачів і мистецтвознавців усіх часів.

У її очах бачимо мудрість і лукавство, ніби ця жінка знає, пам'ятає або передчуває щось ще невідоме, недоступне глядачеві. Мона Ліза не здається ані красивою, ані закоханою, ані милосердною, але, подивившись на неї, глядач підпадає під її владу. У ній криється невідома, але вабляча сила гідності та гармонії. Відсутня скутість, яка традиційно притаманна позуючій моделі. Образ жінки мінливий, як течія води, шелест листя; водночас Джоконда незмінна і вічна, як сама природа.

У Джоконді, як у дзеркалі, кожен вік вбачає відображення одухотвореності й проникливості. Провідна ідея картини Леонардо да Вінчі “Джоконда” заключається в ідеалізації і піднесенні людини, поєднанні у земному образі гармонії та гуманізму людської краси.

Багатообразний твір Леонардо да Вінчі *“Тамна вечора”* створено між 1495-1497 р.р. Ця фреска дійшла до нас у напівзруйнованому вигляді. Художник писав композицію на стіні трапезної міланського монастиря Санта Марія делла Граціє. Прагнучи більшої яскравості і виразності у

стінописі, художник покритв фреску лаком, своєрідна техніка сполучення олії з темперою викликала швидке пошкодження, яке дало про себе знати уже у 1517 році. З часом справу завершили грубі реставрації та вояки Бонапарта. Після захоплення Мілана французами 1796 року трапезну перетворили на конюшню, випаровування кінського гною покрили фреску густою пліснявою, а солдати, забавляючись, кидали цеглини у голови леонардівських фігур.

Уривок “Таємна вечеря” з *“Євангелія від Св. Матвія”* добре ілюструє події, зображені на фресці: *“А коли настав вечір, Він із дванадцятьма учнями сів за стіл. І, як вони споживали, Він сказав: “Поправді скажу вам, що один із вас видасть Мене”... А вони засмутилися тяжко, і кожен із них став питати Його: “Чи не я то, о Господи?”*”.

“Таємна вечеря” приваблювала Леонардо да Вінчі не стільки своїм релігійним змістом, а можливістю розгорнути перед глядачем велику людську драму, показати різні характери, розкрити душевний світ людини, передати її хвилювання. Митець сприйняв “Таємну вечерю” як сцену зради і поставив собі за мету внести у традиційне зображення те драматичне начало, яке надало творові нового емоційного звучання. У фресці майстер досягає глибокої переконаності у композиційному рішенні. У центрі він розташовує фігуру Христа, виділяючи її світлом, що проникає з дверей. Апостолів він свідомо віддаляє від Христа, щоб іще більше підкреслити його місце у композиції. З цією метою художник примушує сходитись усі перспективні лінії у точці, яку безпосередньо розташовано над центральною фігурою. Учнів Леонардо розділяє на чотири симетричні групи, повні життя і руху. Стіл зображено невеликим, трапезу – скромною і простою. Це дає можливість зосередити увагу глядача на фігурах, яким притаманна значна пластична сила.

Основним завданням, яке поставив собі художник у фресці, було реалістичне зображення найскладніших психологічних реакцій апостолів на слова Христа. Передаючи в образах апостолів закінчені людські характери, Леонардо примушує кожного з них по-своєму реагувати на вимовлені

Христом слова. Саме така тонка психологічна диференціація, побудована на розмаїтті облич і жестів, більше всього вражала у розпису сучасників художника. Кожного з учнів Христа митець трактує індивідуально. Зокрема, російський художник **О.Іванов** з цього приводу пише: *“Разнообразие впечатлений, произведённых словами Иисуса на апостолов, выражено самым совершеннейшим образом”*.

Як кинуте у воду каміння, призводить до появи хвиль і вони все більше й більше розходяться колами по поверхні, так і слова Христа викликають великий рух і переживання серед апостолів, які до того під час трапези перебували у стані спокою.

Композиційно фігури апостолів об'єднані у групи по обидві сторони від Христа. Мистецтвознавці зазначають, що до міланського розпису Леонардо ретельно готувався тривалий час. Він виконав безліч замальовок, у яких вивчав пози й жести окремих фігур. З особливою імпульсивністю відкликаються на слова Христа ті три апостоли, які сидять ліворуч від нього, вони утворюють нерозривну групу, проникнуту єдиним поривом. Молодий Пилип скочив з місця, звертаючись з питанням до Ісуса; старший Яків в обуренні розвів руками і відхилився дещо назад; Хома підняв руку догори, немовби прагнучи звернути увагу на фатальний зміст подій.

Група, розташована праворуч від Христа, проникнута іншим духом: відокремлена від центральної фігури значним інтервалом, вона відрізняється більшою стриманістю жестів. Юда стискає кусень хліба і перелякано дивиться на Христа, його затемнений, потворний і грубий профіль протиставлено яскраво освітленому і прекрасному обличчю Іоанна. Апостол покірно схилив голову і склав руки на столі. Між Юдою та Іоанном зображено Петра, який нахилившись до Іоанна, спирається лівою рукою на його плече і щось шепоче апостолові на вухо. Права рука Петра рішуче тримає меча, яким він готовий захистити свого вчителя.

Третій фрагмент: три інші апостоли сидять біля Петра, їх зображено у профіль. Уважно дивлячись на Христа, вони питають його про ім'я зрадника. На протилежному кінці столу представлено останню групу фігур.

Матвій вказує рукою у бік Ісуса і з обуренням звертається до похилого за віком Фадея, немов би жадаючи отримати пояснення тому, що відбувається. Проте жест останнього свідчить також про здивування і нерозуміння. Невипадково дві останні фігури зображені по краях столу у чистому профілі, вони замикають з обох сторін рух, що йде від центру.

На відміну від апостолів Христос виповнений покори своїй долі, усвідомленням її фатальної неодмінності. Про це свідчить його нахилена голова з опущеними віями, прекрасний і величний жест рук. При поясненні причини незавершеності зображення образу Ісуса Христа наводжу уривки *Дж. Вазарі з “Життєпису Леонардо да Вінчі, флорентійського живописця”*.

Так Вазарі підкреслює, що Леонардо да Вінчі залишив голову Христа незавершеною *“важаючи, що йому не вдасться відобразити у ній ту небесну божественність, якої потребує образ Христа”*. Вазарі згадує, що живописець взірець для голови Ісуса Христа *“не збирався шукати на землі, що уява його (Леонардо да Вінчі), як йому здається, недостатня, щоб він зміг у своїй уяві створити ту красу й небесну благість, які мусять бути притаманні втіленому божеству”*...

Новаторське одкровення Леонардо да Вінчі дуже багатогранне, кожен глядач відкриває для себе все нові й нові переживання. Важливою у творі є інтерпретація морального сенсу вірності і зради. Ідея відповідальності людини за свої вчинки, їх наслідки для суспільства та історії прокладає місток від гуманізму епохи Відродження до сьогоденного існування людини. Фреска порушує проблему людської порядності й душевної охайності, які мають вельми важливе значення для нашого сучасного суспільства.

Творчість **Рафаеля** втілила уявлення про велич, ідеал гуманізму епохи. До його творчого доробку відносяться фрески, серед яких найкращою вважається “Афінська школа”, портрети мадонн: “Мадонна Конестабіле”, “Сікстинська мадонна” тощо.

Життям Геркулеса, що складалося із низки подвигів, називають життя **Мікеланджело** — скульптора, архітектора, художника, поета, який вважав

вершиною мистецтва скульптуру. Всі його герої — титани: їхні рухи сильні й пристрасні, бугри м'язів перебільшені, як і товщина тіла, стегна важкі й заокруглені. Такм, наприклад, є Давид, прекрасний у своєму стриманому гніві-молодого гіганта.

Відомий біограф і учень скульптора Дж. Вазарі побачив якомсь Мікеланджело з різцем і молотком у руках, який працював при світлі факела. Вазарі побачив одержимість творця, який здавалося нападає на мармуровий блок у бажанні якомога швидше побачити прихований образ. Це вольове начало сучасники називали **“террібіліта”**, що стало характеризувати індивідуальну манеру Мікеланджело-скульптора.

Ірвінг Стоун у романі **“Муки і радощі”** пише, що Мікеланджело міг працювати над скульптурним задумом багато днів, а то і тижнів поспіль, забуваючи подеколи про їжу і сон.

У різні творчі періоди Мікеланджело створив скульптурні композиції **“П’єта”**. Одна з них - із Собору Святого Петра, яку молодий майстер створив 1499-1500 р.р. на замовлення французького кардинала Жана Білера де Лагрома. Друга скульптурна група **“П’єта”** із Собору Санта Марія дель Флоре у Флоренції, виконана між 1550-1553 р.р.

Ідею гуманістичного ставлення до людини в епоху Відродження підкреслюють фрески, створені Мікеланджело для Сікстинської капели, зокрема фреска **“Створення людини”**.

Акцентую увагу на тому, що герої фрески **“Створення людини”** міцні духом і тілом, сповнені натхнення і життєстверджуючої сили, підкреслюють провідні філософські ідеї гуманізму у творчості Мікеланджело.

Біблейський уривок “Створення людини” Першої книги Мойсеєва: Буття: *“І сказав Бог: “Створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою, і хай панують над морською рибою, і над птаством небесним, і над худобою, і над усією землею, і над усім плазуючим, що плазує по землі. І Бог на Свій образ людину створив, на образ Божий її Він створив, як чоловіка...”*

Композиційна побудова твору відображає образи Старого завіту, представлені у стані творчої та духовної напруги, наділені міццю сильних

характерів і пристрастей. Композицію уподібнено стрімкому вирію піднесених образів. Простягнута рука Творця світу спрямована на поки-що в'ялу, неживу, але найдивнішу з усіх живих істот на землі – першу людину Адама. Це своєрідний місток від небесно-божественного до приземлено-людського начала.

Фресці притаманна твердість ліній, гармонія і разом з тим світлосяйність колориту. Домінування зелено-голубих тонів утворює враження прозорості й чистоти зображуваного моменту всесвітньої історії. Фреска передає оптимістичний настрій теми людського майбуття. Це підкреслює основну гуманістичну ідею твору – утвердження людини як цінності Всесвіту.

У даній фресці найповніше відображено три моделі філософського розуміння Відродженням світу, людини і мистецтва – це чуттєвий космос, єдиний і надсвітловий Бог, творець світу та особисто тілесна окрема людина.

Мікеланджело помер у Римі у віці 89 років. Тіло його було вивезене вночі у Флоренцію і поховане в церкві Санта Кроче. Історичне значення мистецтва Мікеланджело, його вплив на сучасників і на наступні епохи важко переоцінити. Деякі дослідники трактують його як першого художника і архітектора *бароко*. Але найбільше він цікавий нам як носій великих реалістичних традицій Ренесансу.

Висновки:

Отже, художня культура західноєвропейських країн епохи Відродження зробила свій особливий внесок, неповторний і значний, у формування й розвиток наступного типу культури. Разом із тим; світорозуміння, прагнення, властиві епосі Відродження, забезпечили її якісну самотність, повели світ від середньовічної культури до XVII ст.

Лекція № 7

Тема № 7. КУЛЬТУРНІ ЗДОБУТКИ НОВОГО ЧАСУ

Мета: розглянути характерні особливості формування світоглядних засад культури Нового часу; визначити вплив художньо-мистецьких стилів бароко, рококо, класицизму у XVII ст.; розвивати естетичний смак у ході ознайомлення із культурною спадщиною Західної Європи у період Просвітництва.

План

1. Наукова революція XVII ст. й формування світоглядних засад культури Нового часу.
2. Мистецькі надбання бароко, рококо, класицизму.
3. Соціокультурний контекст і основні тенденції художнього життя Західної Європи у період Просвітництва.

Література

1. Асеев Ю.С. Шедеври світової архітектури. – К.: Рад. Школа, 1982. – 87 с.: іл.
2. Гриненко Г. Хрестоматія по истории мировой культуры. – М.: Юрайт, 1998.
3. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
4. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ / Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998
5. Лекції з світової та вітчизняної культури / А.В. Яртись. - Львів, 1994.
6. Микитась В. Українська література в боротьбі проти унії. – К.: Дніпро, 1984.
7. Мишанич О. Григорій Сковорода і усна народна творчість. -К.:, 1976.
8. Наливайко Д. Козацька християнська республіка. – К.: Дніпро, 1992.
9. Основи художньої культури: Ч.2: Теорія та історія української художньої культури: Навч. посібник для вищ. навч. закладів /За ред.

В. Лозового, А. Анучиної. – Х.: Основа, 1997.

10. Турчин М. Життєдайний сміх на руїнах Січі, або знайома постать у новому ракурсі // УМЛШ. - 1991. - № 8. - С. 65.
11. Ушкалов Л. Світ українського бароко. - Харків, 1994. – С. 65.
12. Шевчук В. “Енеїда“ Івана Котляревського в системі українського бароко // Дивослово. – 1998. - № 3. - С. 6.

Вступ.

Новий час — епоха, яка охоплює період з XVII до кінця XIX ст. Після цього починається період так званої «*новітньої історії*», що триває і по наш час. Це історична епоха, протягом якої культура західноєвропейських країн набула тієї розвинутої форми, яка виділила Європу із решти світу і яку виділяють як особливий тип європейської культури. У попередні епохи культура Європи ще не була «європейською» у цьому розумінні, а у наш час вона вже перестала бути специфічно європейською, тобто особливим соціокультурним світом, який поєднав би країни Європи на відміну від усіх інших.

1. Наукова революція XVII ст. й формування світоглядних засад культури Нового часу.

Контури неоевропейської культури стали виявлятися у XVII ст. Реформація, що розпочалась в епоху Відродження, була вже зародком культури нового типу. Вона проклала дорогу до переосмислення догматів християнства. Протестантизм самим фактом свого існування утверджував можливість різного тлумачення священного писання. Духовна атмосфера в суспільстві змінилась під впливом англійської революції у XVII ст., а потім французької у XVIII ст. Саме вони ознаменували настання нової ери в історії Європи і становлення нової європейської культури. За соціальним змістом це був період формування і утвердження в Європі буржуазних соціальних відносин. У даному випадку йдеться про фіксацію того факту, що центр життя виробничої, культурної, соціально-політичної діяльності змістився у міста, де бурхливо почали розвиватися різноманітні форми промислової

діяльності. Це призвело до появи машинного виробництва, яке революціонізувало всю людську діяльність взагалі.

Паралельно зі змінами у діяльності відбувались зміни у суспільних відносинах: розриваються колишні зв'язки особистої залежності людини від людини, зникає «велика сім'я», а натомість з'являється вільний, автономний індивід, що є засадою явища під назвою «буржуазний індивідуалізм». Все це спричиняє шалене прискорення темпів життя, зростання масштабів соціальної динаміки.

Відбуваються величезні зміни у розвитку наукового природознавства і філософії. Галілей вперше звернув увагу на розробку методології науки. Йому належить думка, що наука має спиратися на спостереження та експерименти і користування математичною мовою. Саме на цій основі Ньютон створив класичну механіку. Видатні філософи XVII ст. — Ф. Бекон, Т. Гобс, Р. Декарт, Б. Спіноза, Г. Лейбніц та інші — звільнили філософію від схоластики і повернули її обличчям до науки. Основою філософського пізнання для них стала не сліпа віра, а розум, що спирається на логіку і факти.

Відбулись суттєві зрушення і в інших сферах духовного життя:

- з'являється мистецтво в його розумінні, тобто мистецтво світське, автономне у своєму розвитку;
- народжується роман як літературний жанр, опера, сучасний театр, архітектура масових забудов, промислова архітектура;
- виникають національні академії наук, з'являються перші газети та часописи, у тому числі і наукові, з'являється міський транспорт.

Нарешті все це знайшло своє виявлення у новому світогляді:

- світ тепер розглядається як об'єкт, на який спрямовується людська активність, а сама людина — як суб'єкт, тобто вихідний автономний пункт активності;
- світ постає в якості нескладного механізму, типовим взірцем якого був механічний годинник;
- людина повинна пізнати цей механізм та опанувати його (гасло

"Знання є сила" стає показовим у цьому плані);

➤ природа тепер поділяється на живу та неживу, але й та, й інша є лише основою для росту людської могутності;

➤ нарешті, вважається, що людина, спираючись на свій розум, повинна перетворити середовище своєї життєдіяльності, зробивши його оптимальним.

З XVII ст. бере початок й інша особливість культури Нового часу — її багатонаціональність, багатомовність. Середньовічна латинь поступилась місцем національним мовам; це, з одного боку, збагатило європейську культуру традиціями і досвідом народної творчості, а з іншого — зробило досягнення культури більш доступним для народів Європи. Розпочався підйом національних культур, що стало базою розвитку загальноєвропейської культури, єдиної у своїй багатоманітності. В країнах Європи виникають оригінальні художні школи і літературні напрямки, в яких по-різному знаходять відбиття два великих художніх стилі у європейському мистецтві того часу — **бароко** і **класицизм**.

Розквіт європейської культури став результатом взаємообміну між культурними досягненнями європейських держав. Контакт і взаємодія культур — це одна із вирішальних умов культурного прогресу, що вивело Європу у Новий час на передові позиції у світі.

В українському мистецтві XVI — XVII ст. відбився пафос національно-визвольної боротьби. В цей час виробляються форми так званого українського бароко, своєрідність якого значною мірою зумовлена впливом національного фольклору.

Центром розвитку нового мистецтва бароко на рубежі XVI — XVII ст. був Рим, архітектура якого є типовою для епохи бароко.

Італійське слово *«Barocco»* означає буквально «дивовижний», «химерний» — стиль, що отримав розвиток в XVII і першій половині XVIII ст. у мистецтві окремих європейських країн, головним чином в Іспанії, Фландрії Німеччині, Франції та інших країнах.

Основна соціальна основа бароко — дворянська культура епохи

абсолютизму. Мистецтво цього художнього стилю покликане прославляти і пропагувати могутність знаті і церкви, воно тяжіє до величавості, патетичності, драматизму, передачі складних почуттів, розширення кола тем, — і разом з тим відрізняється відомим розчаруванням в гуманістичних ідеалах Відродження і тяжіє до деяких тенденцій готики. Останнє пояснюється впливом католицької церкви, що відіграла велику роль в епоху Контрреформації.

Бароко відобразило уявлення про вічний рух Всесвіту. В архітектурі хвилясті лінії і надлишок декору породжували ілюзію просторового руху й експресії, спіралеподібні колони, що зникали у вишині, наближали до небес. Розкішні сади і інтер'єри виражали пафос достатку і земних спокус; каскади фонтанів своїм падінням униз тягли до утопічних глибин (палаццо Барберіні, арх. Мадерна, Берніні, Бороміні).

Українські козацькі барокові храми (Миколаївський собор у Ніжині, Катерининська церква в Чернігові, Преображенський собор у Великих Сорочинцях, Юріївська церква Видубицького монастиря в Києві) створювали образ ірраціонального, безкінечного простору в метафоричному запамороченні інтер'єру, що розривався вверх.

В образотворчому мистецтві домінували декоративні композиції релігійного, міфологічного характеру, парадні портрети. Велике значення набувають композиційні і оптичні ефекти, ритмічна і кольорова єдність, живописність цілого, вільна, темпераментна творча манера. В Італії, де народилось бароко, працювали видатні живописці: основоположник демократичного реалізму Караваджо, вожді академізму брати Карраччі, неперевершений майстер стінопису Дж.-Б. Тьєполо. Життерадісні, реалістичні начала властиві бароко у Фландрії (живописці П.П. Рубенс, А. ван Дейк). У Франції бароко злилось з класицизмом в єдиний пишний стиль.

Загальна барокова театралізація життя — популярність опери, кантати, ораторії, алегоричних церемоній, високомовності довгих перук, парчевих драпувань та емблем — нагадувала про те, що світ є облудною мішурою і

настане час знімати маски й опускати завісу.

Оптичні ефекти барокової архітектури (*собор Св. Петра в Римі, арх. Л. Берніні*) утверджували принцип загальної перетворюваності й всемогутності ілюзій. За допомогою безкінечних ілюзорних втілень людина прилучалася до трансцендентності.

XVIII століття ввійшло в історію як століття Просвітництва, воно визначило основні тенденції, які сформували зміст європейської культури Нового часу.

Істотне місце в культурі цього періоду мають проблеми, пов'язані з обґрунтуванням економічних, політичних, правових, моральних принципів суспільного життя, з пошуком більш сучасних форм його організації (ідеї англійської політичної економії, утопічний соціалізм). В мистецтві виникає сентименталізм і романтизм — стилі, які відображували різні реакції людей на нові умови суспільного буття.

Європейська культура проймається духом діловитості, практицизму, утилітаризму, породжених буржуазним підприємництвом. Протестантські ідеали особистої відповідальності людини перед Богом і людьми за виконання своїх людських обов'язків стають тепер дуже доцільними. Вони сприяють формуванню добросовісного відношення до праці, особистості, без чого був би неможливий розвиток капіталізму. Динамічність, активність, націленість на отримання вигоди стають відтепер виправданими культурними нормами людської поведінки.

2. Мистецькі надбання бароко, рококо, класицизму.

XVII ст., за оцінками істориків і теоретиків культури, — час найцікавіших подій в історії світової культури. Це не тільки і не стільки період переходу від Відродження (XIV—XVI ст.) до Просвітництва (XVIII ст.), але зовсім самостійна фаза у розвитку світової художньої культури зі своїми неповторними особливостями і досягненнями.

Перш ніж аналізувати складну обстановку суспільного життя XVII ст., слід повернутися до часу, котрий дав підґрунтя для осмислення його реалій.

Реалії XVI ст. зруйнували усі надії початку Відродження. Вільнодумство зазнало краху. Руйнація відбувалася під градом потрясінь: селянська війна в Німеччині, Нідерландська революція, Варфоломійська ніч, «Іспанський сказ», криваві бійні на суші й морі, битви при Павії і Ле-панто, розграбування Риму тощо. Утвердилася феодальна реакція та контрреформація, котрі після Тридентського собору 1545—1563рр. подавляли живу думку в усіх державах, що не відпали від католицизму. Поширювалися і стали ознакою часу найдивніші та напружені пошуки, усі різновиди зневіри, скептицизму і трагічного відчаю, а також найзухваліші мрії. Вони зумовили народження трагедій **Шекспіра**, творів **Сервантеса**, першої соціальної утопії **Томаса Мора**, скептичної філософії **Монтеня** і т.д.

Дві головні реакції на події XVI ст. відіграли важливу роль в історії культури:

- перша — відмова від гуманізму й реалізму Відродження, своєрідне розуміння досягнень цієї епохи, створення мистецтва для цінителів. У художньому житті виникло явище — маньєризм;
- друга реакція полягала в розвитку ренесансного гуманізму в нових умовах, що виявили нерозв'язність трагічних життєвих протиріч, безсилля людини при здійсненні своєї мрії. Саме це породило нові художні принципи, які збагатили мистецтво і XVII ст. і наступних століть аж до сучасності.

XVII ст.— немирний вік в історії Європи. Воно характеризується спустошливою Тридцятилітньою війною, англійською революцією, колоніальними загарбаннями в Азії, Африці, Америці, надзвичайною жорстокістю інквізиції. Проте після бурхливих і трагічних подій другої половини XVI ст. воно може бути сприйняте як час відносного спокою. Здійснюється певна стабільність економічного, політичного, культурного життя Європи, що створює можливість вважати XVII ст. епохою становлення державності, хоч сама форма європейських держав досить строката.

На початку XVII ст. утверджуються революційні завоювання в Голландії

— першій капіталістичній державі Європи. Голландія досить швидко набула такої могуті і економічної, і політичної, і військової, що примусила Іспанію вже в середині XVII ст. припинити спроби повернути попереднє панування над нею, а інші країни змусила визнати себе як велику державу.

В Англії після буржуазної революції, що мала загальноєвропейський масштаб, була встановлена буржуазна республіка, а після 1689 р. знову повернена монархія. Реальна влада належала підприємливим ділкам із землевласників і капіталістам. Могуть цієї країни була ще в майбутньому.

У Франції складається класичний зразок абсолютистської держави. Елементи буржуазного устрою були узаконені в системі дворянської монархії, а держава взяла на себе роль вищого регулятора суспільних відносин. Служачи інтересам феодалного дворянства, французький абсолютизм протекціоністською політикою забезпечив зміцнення буржуазії.

Проте майже в усій Західній Європі феодалізм був ще досить міцним. Іспанія, будучи в XVI ст. найсильнішою державою світу, перетворилася в одну з найвідсталіших держав Європи. В Італії й Німеччині при збереженій феодалній роздрібності формується дрібнодержавний князівський деспотизм.

XVII ст. принесло, таким чином, не полегшення, але певну рівновагу, а крім того, виявило деякі історично важливі процеси буржуазного розвитку: пограбування селянських мас; нагромадження капіталу; зростання експлуатації. І все це супроводжувалося розвитком форм мануфактурного виробництва, в тім числі й художніх мануфактур: меблі, шпалери, кераміка. Завдяки вдосконаленню художньої практики створюються досить широкі можливості для реалізації задумів і фантазії архітекторів, скульпторів і живописців XVII ст.

У боротьбі за прогресивний шлях розвитку європейських держав важливу роль відігравали народні рухи. Протест народних мас проти гніту й хижацтва епохи початкового накопичення капіталу складав основний зміст суспільного життя XVII ст. Його вплив певною мірою відчувала і культура.

Духовне життя суспільства вступає тепер під нове сузір'я. Від

Відродження до XVII ст. у світосприйманні і психології людей відбувся поворот у розумінні ролі й місця особистості.

Гуманізм Відродження, як відомо, сформував у людях уявлення про цінність особи, про безмежну віру в людину, в її силу, енергію, волю, про гармонійно організований світ із героєм — людиною в центрі, і це було незворотно.

Але розлад між ідеалами гуманізму і суворими, що мало залежали від волі індивідуума, законами суспільства, став очевидним. До XVII ст., вочевидь, уже мало хто вірив у полум'яні декларації Піко делла Мірандоли: людина сама творить себе і свою долю і має право піднятися до ступеня богоподібної істоти. Людство пройшло відтоді ще один ступінь історичного досвіду й переконалося, що особа підвладна часові. Це відчуття часу і склало характерну рису світосприймання нової епохи. На зміну світосприймання середніх віків і Відродження приходить розуміння того, що, за висловом Мішеля Монтеня, увесь світ — це вічна гойдалка. Навіть усталеність не що інше, як заземлене гойдання. Та й сама особа не всесильна і зовсім не є центром і вершиною Всесвіту. Іншими словами, відбувався перехід від безмежної віри в людину, в її волю — до зневіри, відчаю, скепсису до трагічного дисонансу людини й світу, до нового утвердження людини як часточки величезного, безкінечного різноманітного й рухомого світу.

До XVII ст. загальне піднесення економіки у передових країнах Європи, розквіт мануфактури, торгівлі підготували ґрунт для прогресу точних і природничих наук. У працях Гал і Кеплера твердилося, що Земля — одне з численних небесних тіл; були відкриті закони руху всіх тіл, у тім числі й небесних (Галілей, Ньютон, Кеплер); створені математичні методи для точного визначення різних явищ, (Ньютон, Лейбніц, Декарт); Торрічеллі, Паскаль, Бойль — Маріотт започаткували наукове вивчення рідин і газів; Декарт і Ньютон зробили важливі кроки у поясненні світла, його природи, законів руху і заломлення; Гарвей відкрив кровообіг. Усе це переконувало людину в тім, що вона тільки частина в картині єдиного світу.

Окрім того, великі відкриття природничих наук сприяли утвердженню матеріалістичних ідей (Бекон, Гоббс, Локк, Спіноза) і уявлень про природу і Всесвіт.

Тоді ж, у XVII ст., були створені перші розвинуті власне філософські системи. Вони відділилися від богослов'я, від епічної поезії, сприйняли зміст і методи точних наук.

Якщо вчені епохи Відродження установлювали закономірності розвитку того чи іншого явища, що ґрунтується на його дослідному спостереженні, мислителі XVII ст. базувалися у своїх наукових теоріях на цілісних системах і поглядах на світ. Розуміння складності будови мікрокосму Землі, як частини макрокосму, їхнього взаємозв'язку і змінності, що і склало фундамент художнього життя XVII ст.

Тут архітектура, живопис, графіка відігравали таку ж важливу роль, як і філософія, математика, фізика, література, драматургія Лопе де Веги, Кальдерона, Корнеля, Мольєра, музична творчість Монтеверді, Люлі і Перселла. Вони також сприяли тлумаченню величезного світу, Всесвіту, людини як мікрокосму, як малого світу.

Великий голландець Рембрандт у низці автопортретів показав не одне, а десятки своїх «я», і в цьому велика відмінність живопису XVII ст. від ренесансних портретів, чи то твори Рафаеля, ван Ейка чи Гольбейна, в котрих образ людини закріплювався в синтетичному, стійкому стані. Тепер мистецтво прагне проаналізувати те ціле, що називається особою, простежити її модифікації. Єдність пізнавальної і конструюючої основ художньої діяльності, що припускає одночасне відбиття, пізнання світу, природи в широкому розумінні слова й створення іншої природи, як відомо, історично зміщується в бік одної чи другої. У XVII ст. для неї характерне культивування здатності відбивати, а не конструювати.

Нові особливості світосприймання проявляються у тих видах мистецтва, які наочніше відображають зміни людини, перш за все, її зовнішніх рис, і залежності від зовнішніх обставин — природи, суспільства, держави. Тому XVII ст. — це царина образотворчого мистецтва. Воно засвідчує: час

критичного аналізу дійсності та глибоких психологічних характеристик особи, які за своїм мисленним загостренням підвладні лише слову, надійде пізніше.

Якщо згадати попередню епоху — епоху Відродження, то її початок було покладено Італією, а культура названої епохи спочатку формувалася як специфічна італійська культура. І хоч у XV ст. позначилися самостійні вогнища ренесансного характеру в Нідерландах, Німеччині, але й через сотню років Італія все ще утримувала безперечну першість. У XVI ст. принципи Відродження у їхньому пізнішому різновиді поширилися у країнах Західної Європи, а згодом у ряді держав Східної Європи, відгомін ренесансних віянь досяг Росії та Середземномор'я. XVII ст. стосовно цього було дещо іншим.

У XVII ст. географія художнього життя суттєво змінилася. Власне, саме тоді змінилися контури єдиної світової художньої культури, яка володіла загальними рисами. Розпочався великий художній рух. Він полягав у тім, що майже одночасно стали формуватися провідні національні школи європейського мистецтва в Італії, Іспанії, Голландії, Франції. Якщо на початку століття у цьому передувала Італія, то незабаром вона поступилася Фландрії, а згодом Іспанія, Франція і Голландія стали впливовими художніми центрами. Вперед висунулася архітектурна школа Англії, архітектура і суміжне декоративне мистецтво Німеччини, Австрії, Чехії, Польщі, Литви, Словачії, Хорватії. Новий досвід ввібрала й архітектура України. В Америці розпочали складатися національні школи: мексиканська, перуанська, бразильська. У країнах Азії виник рух у мистецтві, котрий наближав його до мистецтва Європи: інтерес до реального обсягу і простору, до портретних характеристик став помітним у живопису Ірану, в індійських мініатюрах монгольської школи.

Великий художній рух, що розгорнувся в XVII ст., не збігається хронологічно з межами століття. Так, в Італії початок його припадає на I чверть XVI ст., а загальний злам до нового стилю — на початок XVII ст. У Фландрії, Іспанії, Франції розквіт національної школи припадає на 10-30-і

роки XVII ст.

Різкий спад художньої активності проявився останніми десятиліттями: у Голландії — по смерті Хальса (1666 р.) і Рембрандта (1669 р.); в Іспанії — після смерті Веласкеса (1660 р.); у Фландрії — по смерті Рубенса (1640 р.); у Франції — після смерті Пуссена (1655 р.).

Художня культура XVII ст. виділяється між усіх попередніх і наступних. Своєрідність її полягає у тлумаченні світу як величезного, єдиного, рухливого, різноманітного, наповненого боротьбою і пристрастями цілого, а також у розумінні людини як мікрокосму, невеликого, складного світу, що живе у русі й змінах, у потоці зіткнень та переживань.

Головними завоюваннями художнього життя XVII ст. вважаються глибінь, простір, загальне одухотворення і внутрішнє проникнення, складна єдність, відчуття зв'язку героя і предмета із середовищем. Ця якість об'єднує навіть віддалені і несхожі твори.

Разом із тим відмінність художніх результатів реалізації названих положень дала змогу розділити художні процеси розглядуваної епохи на три стилі. Наявність у мистецтві XVII ст. цих стилей і становить особливості образного мислення того часу. Йдеться про барокко, рококо, класицизм.

Барокко у перекладі з португальської означає «перлина неправильної форми». У характеристиці барокко, перш за все, відзначається факт спадкоємності ренесансної культури. Мистецтво барокко відродило деякі спільні ознаки ренесансної культури: її стверджуючий характер, енергійний оптимізм, цільний, послідовний погляд на світ, прихильність до ансамблю і синтезу мистецтв.

Звернення мистецтва барокко до природної людської вразливості визначає його спорідненість з ірраціональною філософією. Світогляди Якоба Беме чи Блеза Паскаля не мали в цю епоху серйозного впливу на культуру. Можливо, естетика барокко не здобула досить широкої теоретичної розробки саме тому, що не мала міцної опори у філософській свідомості епохи. Прогалини емоцій та уявлень, суттєві для теоретичного обґрунтування барокко, тільки почали проявлятися у філософії, опорним

пунктом вони стануть в епоху романтизму, споріднену з барокко. Отже, теорії барокко не існувало в XVII ст., вона утворилася лише в XX ст.

Запозичуючи, відроджуючи деякі загальні ознаки ренесансної культури, мистецтво барокко у XVII ст. мало пафосне звучання. Будувалося воно на напружених контрастах, антитезах, драматичному протиставленні земного й небесного, реальності й фантазії, духовного й тілесного, вишуканого і грубого, аристократичного й народного. Із цих антитез народжувався патетично піднесений тон прославлення, звеличення, переплетення крайнощів, бурхливої динаміки, захоплюючих пристрастей і раптових ефектів.

Для барокко характерні мальовничість та ілюзорність, балансування на грані реального і уявного прагнення виходу із зображуваного простору до глядача.

Вулиця, майдан, міський ансамбль, паркові ансамблі з палацами, з чергуванням терас, водоймищ, гротів — усе це стало підноситися як струнко організоване ціле, різноманіття якого розкривається перед глядачем під час руху по ансамблю. Таким чином, глядач у барокко прилучений до мистецького світу і є тут активною фігурою.

Нові уявлення про єдність, безмежність і постійну зміну світу, про його драматичну складність, про людину як органічну часточку, пов'язану з навколишнім середовищем, стихією суспільних і природних сил, набули в барокко всеосяжного вираження. Людина виступила в мистецтві барокко не як осередок Всесвіту, не як центр її і мірило усіх речей, а як багатопланова особа зі складним світом переживань, затагнена у вир і конфлікти середовища. Звідси випливало прагнення перетворити все, що оточує людину, в єдиний художній організм, де діють розкріпачені закони світобудови, перетворені в безпосередні сприйнятні почуттєві явища.

Барокко утвердилося у час інтенсивного формування націй та національних держав. Але не буржуазна Голландія і не абсолютистська Франція стали центрами народжуваного барокко. Цей стиль розквітнув спочатку в країнах, де панувала землевласницька знать, де торжествували

феодална реакція і католицизм, де основна людська маса — селянство. Такими були Італія, Фландрія, Іспанія, Португалія, Австрія. Звідсид барокко поширилося в країни Нового світу, на північ Німеччини, в Скандинавію, Східну Європу. Покликане прославляти монархію, аристократію і церкву, барокко виробило класичні типи парадних міських і церковних ансамблів, палаців і храмів, віртуозних декоративних композицій релігійного, міфологічного чи алегоричного змісту, створило тип парадного портрета, що виявляло привілейований суспільний стан людини.

Але було б неправильним вбачати в барокко тільки культуру монархії, знаті й церкви — селянські та бюргерські елементи в барокко виявилися теж досить сильними. Досить згадати фламандський живопис Рубенса, Рембрандта.

Другим напрямком у духовному житті XVI І ст- був *класицизм*. Потреба у класицизмі виникла у країнах із розвинутими капіталістичними відносинами — Голландії та Англії, але розвивалася тільки (або майже) в архітектурі. У Франції ж класицизм став універсальною художньою доктриною. Він — законна гордість французької культури XVII століття.

Філософським підґрунтям класицизму був ідеалістичний раціоналізм. Найяскравіше його вираження знайшло місце в ученні Р. Декарта. Філософія Декарта поставила наріжним каменем світобудови думку, а його дедуктивний математичний метод мислення дав змогу створити ідеальну логічну конструкцію Всесвіту і людської природи.

У французькому класицизмі як основний принцип для будь-якого художнього твору виступає розум. Тим самим відкидається всіляка фантазія, а головною вимогою стає торжество ідей обов'язку над почуттєвим прагненням у людині. Це вимагало чіткої регламентації всілякої художньої діяльності і точного дотримання правил. Не суперечив тому й заклик наслідувати природу й прагнути правдоподібності, тому що природа розумілася не в своєму первісному стані, а у вигляді спеціально створених садів і парків.

Класичні драми Корнеля давали суспільству програму, котра ставила над

усе розум і обов'язок, інтереси суспільства й держави. Пуссен став творцем найуніверсальнішої доктрини класицизму, що пов'язувала ідеали краси, істини і добра з розумом, закономірністю й справедливістю. Таким чином, у класичному мистецтві формується ідеал людини, яка, перш за все, виступає як громадянин своєї держави.

Що ж до народження класицизму, то його, вочевидь, можна пояснити необхідністю протиставлення ірраціональним суспільним стихіям, індивідуалізму — прагнення до суспільства й держави, вибудованої за принципами розуму, обов'язку і справедливості.

Прабатьківщина класицизму — античність. Давня Греція. Класицизм орієнтувався на античність, використовував її однобоке стосовно власних норм, розуміючи як музейну та історично нерухому.

Джерела класицизму — в гуманістичних ідеалах Відродження, а його пафос — в моральному ідеалі, народженому новою епохою; в ідеалі служіння суспільному прогресу, загальнонаціональним інтересам, в упокоренні почуттів розумом.

Розквіту класицизм набуває в XVIII ст., і це вже буде характерним для європейського мистецтва.

Виникає запитання: якими ж були взаємини барокко, класицизму й рококо в мистецтві XVII ст.? Основне, що підкреслюється теоретиками культури й мистецтва XVII ст., — це глибока внутрішня єдність його різноманітних проявів, спільність, яка впливає із того, що навіть відмінні, навіть протилежні художні рішення є різними відповідями на загальні запитання, поставлені іншим історичним етапом. Це було новим кроком у розвитку суспільства, у розумінні сутності людини і її місця в природі, суспільстві й державі. Така загальна характеристика суспільного життя і художньої творчості Західної Європи XVII ст.

3. Соціокультурний контекст і основні тенденції художнього життя Західної Європи у період Просвітництва.

XVII ст. у Західній Європі — останній етап тривалого періоду переходу

від феодалізму до капіталізму. У середині віку завершився процес первісного нагромадження капіталу, точилася боротьба в усіх сферах суспільної свідомості, визривала революційна ситуація. Пізніше вона привела до панування класичних форм капіталізму. Протягом століття здійснювалася ломка всіх суспільних та державних підвалин, понять і критеріїв оцінки попереднього суспільства. Виникла цивілізована спільність, з'явилася періодика, утворилися політичні партії, точилася боротьба за емансипацію людини від феодально-релігійного світогляду, тобто в країнах Європи формувалося громадянське суспільство.

Основні тенденції соціального й ідейного розвитку Західної Європи XVIII ст. у різних країнах проявили себе нерівномірно. Якщо в Англії промисловий переворот, що відбувся в середині XVIII ст., закріпив компроміс буржуазії і дворянства, то у Франції антифеодальний рух носив масовіший характер і готував буржуазну революцію. У Німеччину буржуазні норми суспільного життя у XVIII ст. прийшли складними, обхідними шляхами. Наприклад, буржуазне законодавство принесла армія Наполеона. Але невідповідність економічного і духовного розвитку у феодально роздрібленій Німеччині мала своїм результатом те, що тут духовне життя синтезувало досвід усієї Європи, а це створило умови для наступу духовної революції, яка фактично підбила підсумки розвитку Західної Європи XVIII ст. у цілому (**“Життєва філософія kota Мурра” Е.Т.А. Гофмана**).

Отже, можна говорити про здійснення в Західній Європі XVIII ст. трьох революцій: політичної (буржуазної) у Франції, промислової у Англії та духовної в Німеччині.

Загальною для всіх країн була криза феодалізму, його ідеології, формування широкого суспільного руху — Просвітительства, з його культом первинної, незайманої Природи й Розуму, котрий її оберігає; з його критикою сучасної зіпсованої цивілізації і мрією про гармонію ласкавої природи і нової демократичної цивілізації, що тяжіє до природного стану.

Просвітительство — ідеологія XVIII ст., котра містить прагнення

третього стану боротися із феодалізмом в усіх сферах суспільного життя. Взявши від Відродження ідею про розкріпачення особи і її вільного розвитку, просвітителі поставили перед собою завдання її реалізації за ускладнених історичних обставин.

Розвиток буржуазних обставин показав, що вивільнення особи часто призводить до панування корисливих людських інтересів. Проте просвітителі були оптимістами і шукали засіб для примирення егоїстичної буржуазної дійсності із розв'язанням громадянських завдань, способу «подавлення» буржуа громадянином. Вони гадали, що для зняття цього протиріччя необхідно просвітити людину, а освічена людина, досягши гармонії почуття й розуму, головною життєвою метою буде вважати служіння суспільному обов'язку. Вони визначали егоїстичність природи буржуа, але сподівалися, що, освітлений розумінням «розумного егоїзму», він буде розвивати в собі якості, що наблизатимуть його до інших людей.

Світогляд просвітителів формувався під впливом ідей Джона Локка про свідомість як наслідок спілкування людини з навколишнім світом за допомогою відчущання. На противагу існуючим уявленням про вроджені ідеї, із локківського сенсуалізму просвітителі робили революційні висновки про природну рівність усіх людей і про їх однакову здатність формуватися як особистості вільної і гармонійно розвинутої. Цьому сприяло й те, що підхід до аналізу сутності особи просвітителі сприйняли із філософії Френсіса Бекона, котра, вказуючи шлях від фактів через узагальнення до теоретичних висновків, дала змогу мислителям Просвітництва уявити природу, суспільство і саму людину в їхніх дійсних, а не нав'язаних старими уявленнями формах.

Релігійній свідомості просвітителі протиставили ідею прогресу, який приносить наука, критичний розум. Усе в XVIII ст. підлягає перевірці розумом, і якщо не витримує такого екзамєну, то оголошується пережитком.

Таким чином, просвітительський ідеал людини — це особистість, котра знайшла гармонію між почуттям і розумом. Але дійсність, як завжди, ширша від будь-якої умоглядної конструкції. Ось чому поряд із тим, що XVIII ст. —

століття Розуму, воно водночас і епоха всеруйнуючого скепсису та іронії. Це час філософів, соціологів, економістів. Тут розвивалися пов'язані з технікою точні, природничі науки, а також географія, археологія, історія та ін. Наукові знання створили і для художньої діяльності фундамент точного спостереження і аналізу дійсності.

Просвітителі проголосили метою мистецтва наслідування природі, але природі упорядкованій, удосконаленій (Д. Дідро), очищеній розумом від згубного впливу рукотворної цивілізації, створеної абсолютистським режимом, суспільною нерівністю, неробством та розкошами. Разом із тим, раціоналізм філософсько-естетичної думки XVIII ст. не гнітив свіжості й щирості почуттів, породжував прагнення співмірності, вишуканості, гармонійної завершеності художніх явищ, починаючи з архітектурних ансамблів і закінчуючи прикладним мистецтвом.

Просвітителі надавали великого значення почуттю як осереддю шляхетних прагнень людства, почуттю, що прагне дії, містить силу, котра революціонізує життя, почуттю, здатному відродити добродішність «природної людини» (Дефо, Руссо), котра наслідує закони природи.

Афоризм Руссо «Людина велика тільки своїми почуттями» виражав одну із прикметних сторін суспільного життя XVIII ст., яка народила поглиблений витончений психологічний аналіз у реалістичному портреті, поезію почуттів у ліричному пейзажі (Гейнсборо, Ватто, Робер), «ліричний роман», «поєми в прозі» (Руссо, Прево, Мариво, Філдінг, Стерн, Річардсон). Вона досягає вищого вираження в музиці (Гендель, Бах, Глюк, Гайдн, Моцарт).

Слід зазначити, що героями художніх творів XVIII ст. стали, з одного боку, малі люди — люди як усі, поставлені у звичайні умови епохи, задоволені скромним щастям. Вони викликали захоплення у художників своєю щирістю, наївною безпосередністю душ, близьких природі. З другого боку, центром уваги суб'єктів художньої діяльності була емансипована, цивілізована, інтелектуальна людина, народжена просвітительською культурою. Аналізу її індивідуальної психології, суперечності душевного

стану і почуттів із найтоншими їх відтінками, поривами і настроєм були присвячені художні твори.

У XVIII ст. мистецтво посідає досить чіткі позиції в ідеологічній і прямій політичній боротьбі. Саме в цей час розпочалася його свідомо й активна участь у суспільному житті.

Розширилася й сама сфера мистецтва, воно стало активним виразником визвольних ідей, наповнилося злободенністю, бойовим духом, викривало вади не тільки феодального, що відходило в минуле, а й народження буржуазного суспільства. Тут утвердився новий позитивний ідеал розкріпаченої особи, котра розвиває свої індивідуальні здібності, і разом із тим наділена благородним почуттям громадянства.

Художнє життя стає загальнонаціональним, оберненим до широкого демократичного середовища, а художні основи посідають певне місце в системі просвітительської думки, куди вони ввійшли і як «товариші по боротьбі», і як об'єкт спостережень і висновків.

Далі слід відзначити, що мистецтво XVIII ст. прагне відійти від піднесеного, алегорично надуманого до простого, співмірного з людиною. Саме це характеризувало світогляд усієї епохи і проявилось в художній культурі, філософії, науці тощо.

Важливо зазначити, що в час розуму ідеали Просвітництва виразилися не тільки у філософському раціоналізмі, критичній роботі свідомості, а і в реабілітації особи з її правами, гідністю, світом думок і переживань. Приватне життя, інтимні почуття, емоції протиставились при цьому холодній офіційності, фальшивій урочистості. Унаслідок цього культ розуму поєднувався із культом почуття і культом насолоди.

Гедонізм являв собою якесь етичне кредо, своєрідний протест проти офіційного релігійно-священницького розуміння моралі, і міг у певний час бути прийнятним для просвітителів. Навіть у Вольтера чи Гельвеція ми знаходимо сцени, де вільнодумство поєднується із фривольністю.

Ще однією характерною рисою культури XVIII ст. є протиріччя. Матеріалізм цього часу був метафізичним і багато в чім зводився до

філософії здорового глузду. Саме тому виникає агностицизм, котрий ставив під сумнів здатність людини до пізнання. Звідси з'явилося відчуття швидкоплинності буття, людиною оволодівав неспокій, неврівноваженість, відчувалася відсутність ясності.

Із одного боку, життєрадісність, світлі надії, історичний оптимізм, з другого — відчай, похмурі трагедії століття: спалах жорстокості, вишуканість і витонченість; панування розуму й новий розквіт містики і повір'їв; реалістична ясність, тверезість і потяг до фантастики, екзотики, незвичайного. Подібна основа пронизувала практично всі види художньої творчості.

На офіційно новій основі будувалися в XVIII ст. взаємовідносини між мистецтвом і суспільством. Дует замовник — виконавець зник, поступившись місцем новим зв'язкам, що ґрунтувалися на ринковому принципі. Це позначилося вже на влаштуванні перших публічних салонів-виставок. Наприклад, салони у Франції відразу ж перетворюються в арену боротьби, а їх огляди — в особливий вид критичної літератури/

Характерною для розвитку художньої культури XVIII ст. є тенденція переростання мистецтва за національні рамки. Художники, актори, музиканти, композитори того часу тривалий час, іноді все життя, перебувають у чужих країнах Європи. Високий процент іноземців у художньому середовищі було звичайним явищем (німець Менгс в середині століття очолює класицизм у Римі, а поляк Ходовецький — визначний побутописець у Берліні і т.д.).

Наступною особливістю розвитку культури XVIII ст. вважається розквіт народної творчості. Причини його полягають у широкому залученні села до міського життя, в поглибленні обміну між професійним мистецтвом і фольклором. Завдяки цьому виникають різноманітні промисли, що використовують окремі прийоми барокко, рококо, класицизму, професійну технологію і вносять у свою продукцію народну фантазію та гумор. Тоді ж визначається характер раніше виниклих промислів, таких як іграшкова справа в Німеччині і Рудних горах та ін.

Складність суспільного життя проявляється в особливостях образності художнього мислення, що знайшло відображення у виникненні та розвитку таких основних стильових напрямків епохи як рококо, класицизм, сентименталізм. Якщо звернутися до схеми, підказаної Д. Дідро, то головні стильові напрямки представлені дворянським рококо, буржуазним революційним класицизмом, буржуазним сентименталізмом.

Отже, **рококо** — це щось нове не тільки стосовно XVIII ст., а й раніше існуюваних стилів взагалі, хоч можна зв'язати його з пізнім барокко, який втратив свій монументалізм.

Саме загальноприйняте пояснення слова «рококо» пов'язує його походження із «рокайлем» — раковиною. Сфера дії рококо обмежена: до неї не входять буржуазний побутовий жанр і церковне мистецтво. Найбільшого свого розвитку воно набуло у галузі прикладного мистецтва. В архітектурі воно майже не використовувалося в конструкції споруд, але широко застосовувалося в плануванні та оформленні інтер'єрів. У живопису рококо знаходило застосування в декоративних панно, розписах, ширмах. Меблі, посуд, предмети побуту прикрашалися марнотратне і винахідливо, часто самі перетворювалися в прикраси.

Внутрішнє оздоблення (декор) приміщень у XVIII ст., завдяки застосуванню рококо, відрізнялося від того, що раніше мало місце. Навіть парадні зали нагадували будуар — світлі, ніжні, з численними свічадами, ажурним орнаментом, камінами. Все це створювало ілюзію безтурботного світу, в якому можна сховатися як у затишній раковині і перечекати негоду. Але така ілюзія була нетривкою. Демонстративна легковажність рококо часто викликала внутрішню тривогу. Навіть у знаменитому девізі епохи *«після нас хоч потоп»*, за самовпевненим бравуванням ясно простежувалося передчуття загрози страшного кінця. Свідома ж програма рококо — життєрадісна стихія безконечного свята.

Своїм запереченням пафосу і героїки рококо давало поштовх розвитку нового мистецтва — інтимнішого і камерного, а отже, особистішого та щирішого. Воно зближувалося із побутом, його мірилом вже була не

героїчна винятковість, а звичайна людська норма. Тому рококо вело до нових естетичних завоювань, до появи сентименталізму, в якому простежувався вплив ідеологічної течії, пов'язаної з просвітительським уявленням про природжені людині основи доброти і чистоти. **Сентименталізм** базувався на культурі пристрасті, поклонінні перед усім простим, наївним, щирим, на зверненні не до зовнішнього, а до внутрішнього, особистісного; на проникненні в інтимний світ, на витонченості емоцій, відчутті пропорцій.

Наприкінці століття, напередодні Французької революції, знову проявлялася суспільна потреба у мистецтві з яскраво вираженою громадянською ідеєю. Таке мистецтво з'явилося — мистецтво **революційного класицизму**, котре найповнішого розвитку набуло в ХІХ ст. у творчості Давида і Делакруа.

У Німеччині в останній третині ХVІІІ ст. склався в творчості Гете і Шіллера особливий тип класицизму — **веймарський класицизм**, де ідея посилення індивідуальної основи була почерпнута із безпосереднього звернення до античної класики, яка не пройшла певної схематизації в класицизмі ХVІІІ ст.

Нарешті, ще дві особливості символізують художню культуру ХVІІІ ст.— театр і музика, котрі посідали в ієрархії духовних цінностей провідне місце. Театр виявився близьким тому часові за самою своєю суттю. Життя нібито йшло назустріч театральному мистецтву: чимало його форм у ХVІІІ ст. піддаються певній театралізації. Придворний етикет, церковна служба все більше набувають рис театального видовища; знаменитий венеціанський маскарад, що тривав близько року, стає певною формою побуту. Цей принцип проникає і в образотворче мистецтво. Образна схожість картин ХVІІІ ст. часто посилюється тим, що художники будують композицію своїх полотен за аналогією сценічного живопису (Ватто, Греза).

Говорячи про ХVІІІ ст. щодо театру, ми не маємо на увазі трагедію, оскільки, незважаючи на бурхливе захоплення сучасників, трагедії Вольтера, Лессінга не ввійшли до скарбниці театральної класики. Почуттєві п'єси, що

мали успіх у публіки, виявилися одноденними (міщанська драма Дідро). На противагу трагедії особливий успіх належить комедії. Блискучі комедіографи Маріво, Бомарше, Філдінг, Шерідан, Гольдоні, Гоцці у той час написали невмирущі твори.

Розквіт театру пов'язувався з докорінним переглядом театральних традицій. У Франції реформу традиційних прийомів драматичного театру розпочав учень Мольєра Мішель Барон.

Реформатором комедії був Карло Гольдоні, а опери — К.В. Глюк. Театр епохи Просвітництва служив ідеї суспільної корисності мистецтва. Замість комедії масок стала переважати комедія характерів, замість короткого сценарію появилася п'єса, повністю написана драматургом; замість масок на сцені були представлені живі образи людей, їхній побут, мораль. Те ж відбувалося і в опері; манера гри наблизилася до правди, була досягнута рівновага між поезією і музикою, співом і словом.

Значне місце в художньому житті посідала музика, чому сприяли певні соціальні й художні обставини.

Живопис XVIII ст. слабо виражав ту активну основу, яка найбільше проявилася у філософії, літературі Просвітництва. Тому він рідко піднімався до драматизму і масштабності XVII ст. (трагічні ж образи Давида і Гойї відносяться до кінця XVIII ст., а більшість сповнених драматизму творів Гойї виникло уже на початку XIX ст.).

Масштабність, значущість і глибина переходять у класичну німецьку поезію, драматургію і, головним чином, у музику. В Німеччині XVIII ст., країні музики переважно духовної, вже в I половині століття у творчості Й.С. Баха торжествує людська основа, звучить людська душа.

Найбільшого розквіту музика досягла саме в німецьких країнах, де були розвинуті її найсерйозніші форми: *ораторія і меса* — в церковній, *концерт* — у світській сфері. Головну роль в утвердженні і поширенні величних її основ відіграла насичена філософською думкою творчість Баха.

У II половині XVIII ст. розквітає *віденська класика* — одна з вершин світової музичної культури. Гайдн, Моцарт, прилучений до цієї школи Глюк

і молодий Бетховен дали світу незрівнянні взірці симфонічної, камерної і оперної музики. Віденська класика — явище не національне. Вона синтезувала усе визначне в музиці німецькій, французькій, італійській і стала всесвітньою.

В Італії і Франції у II половині цього століття досяг кульмінації новий світський вид музики — *опера*. Набуває свого розквіту й інструментальна музика. При дворах німецьких і австрійських князів існували капели — ансамблі музикантів, які нерідко складали справжній оркестр. Їх керівники — капельмейстери, котрі писали для них музику і перебували на службі, отримували майже щодня замовлення на нові твори. Але високі музичні ідеї пробивали собі дорогу і за цих умов. Так, із музики для танців, для насолоди слуху поступово виросла *симфонія* — найскладніший і найбагатший вид музичного мистецтва. Теми симфоній нерідко спиралися на народні танці й пісні. В Австрії і її столиці Відні звучало чимало пісень — і німецьких, і чеських, і угорських, і сербських. Може, саме тому Відень і став колыскою класичної симфонії, а її творців — Гайдна, Моцарта, Бетховена — назвали віденськими класиками.

Слід зазначити, що в XVIII ст. ставлення до різних видів мистецтва помітно змінилося. Живопис, який Леонардо да Вінчі характеризував як найдосконаліший спосіб пізнання світу, одержав тоді епітет «мавп'ячого» мистецтва. Музика ж уважалася вищим видом мистецтва, як і театр.

Мистецтво й життя у XVIII ст. стрімко зближуються і тому без перебільшення можна вважати художню культуру цього століття предтечею французької революції, школою громадськості і одним із засобів оформлення цивільного суспільства.

Висновки:

Таким чином, характерними особливостями формування світоглядних засад культури Нового часу став розвиток науки, а також поява нових художньо-мистецьких стилів бароко, рококо, класицизму та Просвітництва у XVII—XVIII ст.

Лекція № 8

Тема № 8. МОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XIX-XX СТОЛІТЬ

Мета: ознайомитися із розвитком світоглядних уявлень, на котрі вплинула наукова й технічна революції у XIX ст.; дослідити художньо-культурні течії: неокласицизм, романтизм, реалізм, натуралізм, модернізм; розвивати порівняльно-аналітичні здібності; виховувати естетичний смак й культуру сприйняття філософії та мистецтва XIX ст.

План

1. Розвиток світоглядних уявлень, наукова й технічна революції у XIX ст.
2. Художньо-культурні течії XIX ст.: неокласицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм.
3. Модернізм помежів'я віків та його філософська основа.

Література

1. Андреева В., Куклиев В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М., 2000.
2. Ассєв Ю.С. Шедевры світової архітектури. — К.: Рад. Школа, 1982. — 87 с.: іл.
3. Белый А.А. Символизм как миропонимание. — М., 1994.
4. Гриненко Г. Хрестоматия по истории мировой культуры. — М.: Юрайт, 1998.
5. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
6. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ / Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998
7. Основи художньої культури: Ч.2: Теорія та історія української художньої культури: Навч. посібник для вищ. навч. закладів / За ред. В. Лозового, А. Анучиної. — Х.: Основа, 1997.

Вступ.

Рубіж XVIII і XIX ст. ознаменувався рядом суспільних потрясінь: революція 1798—1794 рр., котра визначила характер усього XIX ст., що стало по суті позитивною чи негативною реакцією на неї, змінилася імперією Наполеона Бонапарта, що стала ніби карикатурою на обіцянки і надії просвітителів. Внаслідок наполеонівської агресії посилюється національно-визвольна боротьба народів, котра вилилась у революцію 1830р. — перший протест проти нового буржуазного порядку.

У XIX ст. капіталізм стає пануючим ладом не тільки у Європі, а й на інших континентах. Цей процес позначений, з одного боку, посиленням темпів економічного і соціально-політичного розвитку народів, але, з другого боку, його наслідком є формування й зростання нової соціальної і політичної сили, яка пізніше багато в чому змінить не тільки європейську, а й світову дійсність — пролетаріату.

Розвиток знань, зростання освіти розглядаються як рушійна сила суспільного прогресу. Особливо зростає у цей час престиж філософії, чому сприяли такі генії, як Берклі і Юм в Англії; Вольтер, Руссо, Гольбах, Дідро у Франції; Кант, Фіхте, Гегель, Фейєрбах у Німеччині. Їм належать ідеї, що стали фундаментом класичної європейської філософії. Вчені й філософи стають протягом всього Нового часу «володарями думок» у суспільстві. Європейська культура в цілому набуває переважно раціонального характеру.

У художній літературі одним із головних напрямків стає **реалізм**. Успіхом у публіки користується жанр **романа**, який надав широке багатопланове зображення дійсності (Бальзак, Золя, Дікенс та ін.). В образотворчому мистецтві релігійна тематика відходить на другий план. Отримують поширення романтико-героїчні полотна (Жеріко, Делакруа), реалістичний портретний і пейзажний живопис, сцени із народного життя, побутовий жанр, сатирична графіка, історичні сюжети.

1. Розвиток світоглядних уявлень, наукова й технічна революції у XIX ст.

Умовно **XIX ст.** прийнято вважати від часів Французької буржуазної революції 1798-1794 рр. до Паризької Комуни 1871 р. 14 липня стало знаменним днем у житті французів. Поет Бодлер писав:

Сияєт разум, Франция свободна!

Таков итог торжественного дня...

У Німеччині студенти Ієнського університету (брати Фрідріх і Август-Вільгельм Шлегелі, Новаліс, Ернст-Теодор-Амадей Гофман) розробляють теорію романтизму, яку далі буде втілено в ідейний зміст багатьох творів цієї епохи, — все мусить сприйматися водночас і жартома і всерйоз.

Соціальні вибухи наочно свідчили про те, що відкрилися протиріччя між ідеалом Освіти — гармонійно розвиненою особистістю і системою багато в чому сформованих капіталістичних відносин у Європі. Художнє життя західно-європейських країн з кінця XVIII і все XIX ст. не могло розвиватися поза впливом цих подій і стало своєрідним способом осмислення їх значення, місця людини у світі XIX ст. і характеру взаємовідносин з нею суспільства і держави.

Художники XIX ст. роздумують над питаннями про те, звідки прийшло це протиріччя між людиною і світом, що інколи приводило і до трагічних висновків. Мистецтво намагається осмислити, які причини викликали цей трагічний дисонанс, через те художнє життя у XIX ст. різнобарвне, суперечливе і може само бути прийняте як пошук шляхів людського щастя у жорстокому буржуазному світі, вбираючи у себе всю глибину і трагічність спроб побудови «земного раю».

XIX ст. пройшло під впливом ідей Канта, Гегеля, Спенсера, Маркса, які вважали, що завдання всесвітньої історії людства будуть цілком вирішені уже в недалекому майбутньому. Це ідеальне суспільство передбачало можливість абсолютного щастя і чесного людського життя у відносних умовах його земного і тимчасового існування.

Проте вже в середині XIX ст. на фоні, здавалось, позитивних перспектив соціально-економічного, технічного, і наукового процесів виникають ознаки наступаючої кризи європейської культури. Виходять у світ філософські

роботи, просякнуті духом *іраціоналізму* і песимістичними настроями (*Шопенгауер*). Розгортається критика буржуазного суспільства. Про наближення кінця того типу культури, яке це суспільство створило, говорять мислителі з абсолютно протилежних позицій, розкриваючи його недоліки — *Маркс* і *Ніцше*. Маркс відмічає, що капіталістичне виробництво вороже **духвеному виробництву, мистецтву, поезії**.

Очевидно, що сучасний, живий, реальний індивід XIX ст. є лише засіб, жертва, спосіб народження нової людини і єдина реальність тих, хто живе зараз, — страждання, муки, смерть і могила в ім'я досягнення щастя того майбутнього, досконалого. Чи не тут, у відчутті розірваності часу, у недоступності маленького, але справжнього людського щастя ховаються витоки трагічності людської долі, самотності і занедбаності людської істоти, якими буде проникнуте все мистецтво наступного XX ст.?

Микола Бердяєв, оцінюючи роль вчення про прогрес у XIX ст., напише, що воно було тимчасовим вченням XIX ст., яке відбивало етап свідомості європейського людства зі своєю обмеженістю, характерною цьому часу. Це вчення відповідає певній епосі, у ньому немає неперехідної, вічної істини, якщо не враховувати тієї, яка несвідомо міститься у ньому, як у перекручуванні релігійних сподівань на вирішення долі людської історії.

Проте XIX ст. ще не знало цього вироку. Відбувалося осмислення і пошук образу ідеального суспільства і шляхів створення морального ідеалу епохи у всіх галузях суспільного життя, що знайшло своє відтворення у працях економістів, соціологів, філософів, і, звичайно, у художників. Лише наприкінці XIX ст. стане ясно, що історичний процес глибоко трагічний і володіє подвійним характером: виявиться, що в історії немає прямої лінії прогресу добра, що здійснюється, через що наступне покоління стане вище покоління попереднього; доведеться визнати, що немає і прогресу щастя людського, а є лише трагічне розкриття внутрішніх основ буття, розкриття найсуперечливіших початків, як світлих, так і темних, як початків добра, так і початків зла. У цьому і є найголовніше завдання, і завдання мистецтва насамперед як способу осмислення і звеличення людини.

Треба визнати, що цю гірку істину про людську долю мистецтво XIX ст. пізнало раніше інших видів людської думки, хоча ці знання прийшли у муках, болях і стражданнях.

2. *Художньо-культурні течії XIX ст.: неокласицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм.*

Художнє життя XIX ст. значно відрізняється від століття XVIII. Одна із головних відмінностей полягає у тому, що мистецтво у XIX ст. розвивається надто нерівномірно. Свого найбільшого розквіту досягає література. Свій письменницький почерк, своє бачення світу, глибину пізнання дійсності виявляють у своїх творах Гюго, Бальзак, Стендаль, Діккенс, Золя, Мопассан та інші великі майстри слова. Відчувається значне піднесення у музичній творчості не тільки у німецькомовних країнах, як це було у попередньому сторіччі, але і інших країнах: у Польщі творять Шопен, в Угорщині — Ліст, у Чехії — Сметана і Дворжак, у Норвегії — Гріг і т. д. Проте в архітектурі і декоративно-прикладному мистецтві після злету спостерігається криза, яка проявилася у розпаді монументальних форм, відсутності стильової єдності. В образотворчому мистецтві головну роль у цей час починають відігравати станковий живопис, графіка і скульптура малих форм, що залишили для нас високохудожні твори.

Не можна не відмітити, що протягом усього XIX ст. посилюється критичний характер мистецтва. Воно набуває особливості, яка стає у кінці століття стрижнем цілого художнього методу — відбувається становлення історизму мислення у мистецтві, приходять розуміння об'єктивних рушійних сил, які так чи інакше визначають суспільний розвиток.

Формування історичності художнього мислення тягне за собою посилену увагу художників до розробки історичної тематики, де вже досліджується не тільки роль окремої особи — героя, а й видно його зв'язок з народом, із середовищем, яке сформувало цю особу. (Наприклад, Жуковський, Шевченко, Костомаров, Куліш, Петренко, Міцкевич). Зростання національної самосвідомості народів Європи приводить до того,

що широко розповсюджуються всі види портрета, побутового жанру і пейзажу з яскраво вираженим національним характером.

Особливістю XIX ст. є те, що *художні напрямки, що виникали і розвивалися у цю епоху, змінюють один одного не тільки з приходом нового покоління художників, а через прискорення суспільного, а потім і художнього розвитку, приходять на зміну один одному у творчості одного і того ж художника*. Так, у творчості Давида, Гойї, Жерико, Делакруа романтизм приходиться на зміну революційному класицизму, у Гюго, Стендаля, Мопассана, на зміну романтизму приходиться реалізм, а у Мане, Дега та інших художників кінця XIX ст. на зміну реалізму приходиться імпресіонізм.

У розвитку художнього життя і художніх напрямків XIX ст. можна умовно виділити кілька етапів. Головними напрямками художнього життя цього етапу вважають **революційний романтизм і демократичний реалізм**.

Перший етап охоплює кінець XVIII — першу третину XIX ст. У цей період у мистецтві знаходять вираження грандіозні події Великої французької революції (1789—1793 рр.) і боротьба народів із наполеонівською агресією.

Другий етап художнього розвитку пов'язують із серединою XIX ст. Історичними подіями, що визначали стан західноєвропейської культури були революції 1848—1849 рр. і Паризька комуна 1871 р. У найрозвинутіших капіталістичних країнах відбувається бурхливе зростання робітничого руху, виникає нова ідеологія нової політичної сили, що викликає відповідну реакцію буржуазії.

Остання третина XIX ст. характеризується іншими соціальними умовами. З поразкою Паризької комуні і згасанням робітничого руху і мистецтво поступово втрачає свою критичну спрямованість і демократизм, художники відходять від суспільної проблематики, їхній інтерес до відтворення праці й побуту згасає. Утверджується останній великий напрямок у мистецтві XIX ст. — **імпресіонізм**.

Революційна хвиля кінця XVIII ст. — початку XIX ст. викликала потребу в новому мистецтві з новою мовою і виразними засобами. Революція 1789 р. застала мистецтво в пошуках «прекрасного ідеалу», але позбавленого того дієвого середовища, яке могло б допомогти його здійсненню. Перелом у мистецтві не міг відбутися так швидко, як у політиці чи в суспільних відносинах. Проте революційний уряд приділяв чимало уваги художньому життю. Він виступав як його керівник, і у Франції відкрилися художні музеї, держава взяла під свій захист великих майстрів. Керівники художнього життя прагнули піддати його регламентації у відповідності до класичної доктрини. В античній спадщині привертав до себе не стільки ідеал гармонійного обличчя Давньої Греції, скільки суворий дух римської республіки, наявність Риму, ідея державного служіння особи. Промовці французької революції старанно вивчають римське красномовство і особливо Цицерона. Мистецтво мало відрізнятись лаконізмом, ясністю, точністю форм і неодмінно громадським пафосом.

У роки революції виникає нова галузь художньої діяльності — **масові народні свята**. Вони влаштовувалися в Парижі у пам'ятні революційні дні, до їхньої організації залучалися кращі художні сили, учасниками були найширші маси мешканців Парижа: мер мав виступати поряд із лісорубом, суддя — поряд із ткачем, африканець — поряд із європейцями, у білих колисках несли немовлят із будинків для підкинутих дітей (*«Ви починаєте користуватися громадськими правами, справедливо вам повернутими»*, — звертався до них автор давнього опису подібної процесії).

Для оформлення процесій зразками служили відомі стародавні рельєфи римських тріумфаторів. Порядок процесій був передбачений наперед виробленим і затвердженим Конвентом планом. Процесії розпочиналися вранці, про них сповіщала військова музика; будинки прикрашалися триколірними знаменами, натовп — квітами. Вулицями рухався натовп, серед якого везли на колісницях трофеї революції; процесії рухалися до народного саду, де відбувалася церемонія спалення символів Бундючності, Егоїзму, Незгоди і Фальшивої простоти; над ними панувала Мудрість.

Звучали співи, дріб барабанів і гарматні постріли. Народні свята і театр того часу стверджували новий життєвий порядок. Образотворче мистецтво також прилучалося до політичного життя. **Карикатура** була зброєю боротьби з контрреволюцією, засобом політичної агітації.

Епоха французької революції 1789 р. знайшла яскраве вираження і в архітектурі, і в живописі, і в скульптурі, утверджуючи ідеал людини, для котрої краса, доброта невіддільні від її громадської позиції.

Мрію про гармонійне суспільство, здатне виховати таку людину, в архітектурі намагалися втілити у своїх проектах ідеального міста Клод Леду і Жан Габріель. У живописі ідеї революційного класицизму втілювалися найрельєфніше у творчості Жака Луї Давида. Він розглядає мистецтво як засіб революційної боротьби і виховання громадянина, позбавленого сумнівів і свідомого єдиної доброчесності — виконання громадського обов'язку.

Будучи членом Конвенту, він у своїх творах втілює думку про можливість швидкого досягнення досконалого суспільства і формування нової людини шляхом звернення революції. Із суто яacobinською нетерпимістю він звів у догму наслідування античних статуй і барельєфів, зневагу до жанрових сюжетів і почуттєвого живопису. У його творчості сконцентровано виражені основні принципи революційного класицизму: непримиренність і трагізм протиріччя між громадським обов'язком та особистісними почуттями людей.

Герої Давида вільні від протиріч і сумнівів, їхні пристрасті підкорені волі й розуму, вони вірять у торжество справедливості («Клятва Гораціїв», «Смерть Марата»). Але те, що можливе було в мистецтві, виявилось неможливим насправді. Підкорити людські почуття розуму неможливо, тому мистецтво революційного класицизму мало б замінитися іншою версією створення ідеального суспільства і гармонійної людини. Уже за життя Давида один з кращих і талановитих його учнів Жан Огюст Доменік Енгр довів давидовий класицизм до його логічного завершення — до академізму, виповненого сліпим захопленням античністю, який заперечував сучасність і

відходив від неї. Негайно ж настала художня реакція на це безпристрасне, естетське мистецтво — ним став романтизм.

Етимологія слова «романтизм» не дає точного уявлення про зміст цього художнього напрямку, але досить показова для розуміння його суті та історії виникнення. Вже у XVIII ст. німецькі книги, газети й журнали уживали епітет *«романтичне»*, що об'єднувало найрізноманітнішу невловимість у природі і в мистецтві: *цим словом позначалося усе прекрасне, величне, живописне, дивне, незрозуміле, загадкове*. Відомі відтінки цих значень, безсумнівно, присутні у мистецтві, яке ми називаємо романтичним. Але історично «романтичне» бере початок від романського, тобто від усього того, що належить країнам, що успадкували культуру Риму і, перш за все, мову — латинь.

Отже, «романтичне» первісне протиставлено німецькому, північному, класичному. З другого боку, етимологія «романтичне» тлумачиться за походженням від «роману», який протиставиться життю з його сірою буденністю, нудьгою. Тому нове мистецтво від самого зародження боролось з усілякою старовиною і класикою. З'явившись у Німеччині, романтизм стрімко поширився в Європі. У німецькій літературі його представниками були Л. Тік, Е. Гофман, в англійській — П. Шеллі, Д. Байрон, у французькій — Ф. Шатобріан, В. Гюго, Жорж Санд, у польській — А. Міцкевич, в угорській — Ш. Петефі. Романтичну музику писали в Німеччині — Ф. Шуберт, К. Вебер, Р. Шуман, Р. Вагнер, у Франції — Г. Берліоз, у Польщі — Ф. Шопен, в Угорщині — Ф. Ліст. Романтизм у живописі представлено іменами Т. Жеріко, Ф. Делакруа (Франція), О. Рунге (Німеччина) та ін.

За своєю соціальною суттю романтизм XIX ст. — це реакція на Французьку буржуазну революцію, ідеали просвітителів із їхнім культом розуму. Він ставить під сумнів здатність розуму бути визначальною основою у людському житті в цілому і в мистецтві зокрема. Тому виникає прагнення керуватися світом почуттів, емоцій, уявлень, фантазії для побудови свого особливого, хай навіть ідеального світу, де людина змогла б

бути цілком вільною від соціальних умов, що спотворюють і сковують її сили.

«Романтизм — це лібералізм у мистецтві» — проголосив В. Гюго напередодні революції 1830 р. Нове мистецтво було покликане звільнити художника від догматів класицизму, деспотії старого режиму, святенницької моралі, утверджуючи свободу сильної особистості, свободу думки, творчості.

Романтизм — син своєї епохи, яка на зміну раніше пануючій жорсткій і ясній системі суспільних феодальних відносин принесла систему рухливу, неврівноважену, що залишала особистості тільки видимість свободи. Ця видимість формує ідеал романтичної особи — незалежність людини від умов її життя у вигляді абсолютної самоцінності людської особистості і її безмежних можливостей. Точка зору романтика — це не споглядання збоку, це точка зору особи, котра утверджує свою духовну свободу поза й наперекір суспільній несвободі, точка зору особи, яка може бути бунтівливою або смиренною, але завжди протистоїть навколишньому світові як вища і єдина правда.

Звідси характерна для романтичного мистецтва оцінка дійсності з рівня граничної міри — людського духу, що досяг досконалості і свободи. Зрозуміло, що внаслідок цієї естетичної позиції для романтичного мистецтва властива юнацька нетерпимість до тверезого досвіду та здорового глузду.

Романтичне мистецтво, здавалося б, відкриває людині простір власного самоствердження, але воно і залишає особу сам на сам з усіма проблемами буття, із лавиною запитань про зміст і цінності людського життя. Раніше на всі ці запитання була готова відповідь, що випливала із обмеженого, але цілісного світогляду попередніх століть. А тепер на людину звалився світ із усілякими контрастами, антитезами і протиріччями, розв'язати котрі здатний не кожен навіть для себе. Тому романтичне мистецтво скрізь натрапляло на зіткнення протилежних сил: у природі, у світі, та й у самій людині. Романтизм пройнятий цими конфліктами: між собою і навколишнім світом, ідеалом і реальністю, історією і сьогоденням, що творить свою художню

мову, свої виразні засоби, що підривають звичну гармонію попередніх стилів художньої творчості.

Прагнення по-новому, поза традиційної схеми, розв'язувати всі одвічні запитання людського життя приводить романтиків до відчуття драматичності нового часу. Гюго один із перших оформив своє відчуття в словах: «Новий час — драматичний». Це було відкриття мистецтвом діалектики і одним із перших кроків до формування історичності художнього мислення.

На ґрунті історичного протистояння ідеалу і реальності романтизм приходить по-своєму до ідеї оновлення світу як об'єднання непоєднуваного: реальності й ідеалу в єдине ціле. Але розв'язує цю проблему особливим засобом, властивим тільки романтичному мистецтву: народжується естетична утопія. Ідея особливої могутності мистецтва не належить власне романтичному мистецтву. Романтизм її сприйняв із творчості Гете і Шіллера, представників вей-марського класицизму. Проте тільки в романтизмі естетична утопія стала доктриною нового мистецтва, її метою була побудова нової дійсності, естетичної, умоглядної, основний засіб якої — мистецтво, а джерело — художник, поет, творець. Геній в цілому. В цій естетичній реальності надавалася перевага нелогічності почуття перед логікою розуму, невичерпності поезії перед данністю системи. Романтична утопія ґрунтувалася на уявленні про здатність творчого Генія створити універсальну цілісність світу, дивовижно переплітаючи зміст і образи.

Утопічність такого прагнення проявилася зсередини романтичного мистецтва за відсутності його цілісності. Художній твір орієнтувався на різноманіття і повноту самого життя, яке уподібнювалося величезному художньому твору. Спроба наблизити ці дві реальності — суб'єктивну й об'єктивну — завжди закінчувалася невдачею.

Іншим проявом утопічності романтичних спроб побудови ідеального середовища для абсолютно вільної особи було й те, що в надрах самого романтичного мистецтва зароджувалася іронія (Гофман), яка показала ілюзорність побудови такої естетичної реальності, де мистецтво стало б

заміною життя, її еквівалентом. Тому до середини ХІХ ст. стала очевидною криза романтичного мистецтва, а естетичний і художній процес був змушений звернутися до відображення внутрішніх змін у реальному житті.

Так романтизм переходив до форм реалістичного мистецтва, і цей процес став відображенням внутрішніх змін у суспільстві і в мистецтві: наближення до розуміння суперечливої соціальної суті людини.

У середині століття над Європою прокотилася нова революційна хвиля: у 1848 р. відбулися революції у Франції, Німеччині, Італії, Іспанії. Дійсність вривалася у мистецтво і не лишала в ньому місця для романтичних ілюзій про можливість побудови особливої естетичної дійсності, позбавленої протиріч. Буржуазне суспільство демонструвало залежність особи від його законів, підвалин, традицій, і мистецтво не могло, надалі створювати міф про нібито вільну від суспільства особу. Тому в художній формі діячі мистецтва змушені були показувати цю залежність, тобто мистецтво стає реалістичним. Проте в ХІХ ст. художники не могли обмежитися просто констатацією факту залежності людини від суспільства, тому що на той час була усвідомлена потворність і згубність для людської особи цих відносин. У мистецтві ХІХ ст. чітко простежується і зміцнюється критичний пафос викриття суспільного ладу, який творить із вільної особи Гобсеків, куртизанок, злидених тілом і духом. Тому реалізм ХІХ ст. є критичним реалізмом.

Суттю критичного реалізму як творчого методу мистецтва є дослідження дійсності її головних конфліктів і закономірностей, її типових характерів і механіки людських пристрастей. Головним відкриттям критичного реалізму ХІХ ст. став принцип історизму художнього мислення, що виразився в конкретно-історичній правдивості відтворення людських характерів. Цей принцип сформувався у творчості Бальзака, Стендаля, Меріме, Діккенса та інших художників. Критичний реалізм вимагає, окрім правдивого відтворення деталей, історичного середовища правдиве зображення типових характерів і типових обставин.

Типові обставини концентрують істотні риси життєдіяльності

зображуваного середовища в певних конкретно-історичних умовах суспільного розвитку. Типові характери — характери, у котрих індивідуально переплетені істотні особливості, сконцентровані в обставинах життя даного суспільства. Але правда в мистецтві не обмежується констатацією факту, а припускає розслідування процесу складання цих характерів, тому принцип історизму визначив і зміст, і форму реалістичного мистецтва ХІХ ст. З цих позицій здається цілком закономірним, що будучи присутнім у багатьох видах мистецтва, критичний реалізм найбільші свої перемоги здобув у літературі і особливо в романі, який став художнім дослідженням процесу становлення особистості. У ХІХ ст. народився тип роману — роману становлення людини (М.М. Бахтін), яке відбувається в реальному історичному часі з її необхідністю, повнотою, майбутнім, з її хронотопічністю.

Людина постає разом зі світом, відображає в собі історичне становлення світу. Вона вже не всередині епохи, не на зламі двох епох, у точці переходу від однієї до іншої епохи. Цей перехід відбувається в ній і через неї. Людина стає іншою, новою, небувалою. Йдеться саме про становлення нової людини; організуюча сила майбутнього тут надзвичайно велика і не приватно-біографічного, а історичного майбутнього. Саме змінюються підвалини світу, і людині доводиться змінюватися разом із ним. У такому романі становлення на весь зріст постали проблеми дійсності і можливості людини, свободи й необхідності та можливості її творчості, активності. Образ такої людини починає долати свій приватний характер і виходить у зовсім іншу, вільну сферу історичного буття.

Моменти такого історичного становлення людини наявні майже в усіх великих реалістичних романах ХІХ ст., всюди, де досягнуто освоєння реального історичного часу, але особливо рельєфно метод критичного реалізму проявився у творчості О. де Бальзака. Бальзак написав досить багато. Одна лише «Людська комедія» має понад дев'яносто творів. Це справжня енциклопедія буржуазного суспільства, цілий світ, створений уявою художника. У нього є своя громадянська ієрархія: дворянські і

буржуазні династії, міністри і генерали, банкіри і злочинці, попи й кокотки всіляких рангів, великі письменники і літературні шакали та ін. У «Людській комедії» близько двох тисяч дійових осіб, чимало з них переходять із роману в роман, повертаючись у поле зору читача.

Але незважаючи на таке різноманіття дійових осіб і положень, тема творів Бальзака завжди та сама. Він зображує трагедію людської особистості під гнітом невмолимих антагоністичних законів буржуазного суспільства. Це самостійне відкриття автора, його дійовий крок вперед у художньому розвитку людства. Він розумів оригінальність своєї позиції, тому в передмові до збірки своїх творів 1838р. зазначав: «Автор чекає інших докорів, серед них буде й докір у аморальності; але він уже точно пояснив, що одержимий нав'язливою ідеєю описати суспільство цілком таким, яким воно є... Він гадає, що не лишилося більше нічого дивного, окрім опису великої соціальної хвороби, а вона могла бути описана тільки разом із суспільством, оскільки хворий — це сама хвороба».

Історичним змістом романів Бальзака була епоха між 1789 і 1848 рр. (час першого бурхливого вибуху протиріч капіталістичного ладу). Жахлива спотвореність цивілізації, химерні контрасти між блиском і злиденністю, розвитком промисловості й бідами прогресу, вперше з надзвичайною яскравістю виникли перед свідомістю народів. У суспільстві все перекручене, усі відкриття цивілізації, увесь її прогрес привели до того, що техніка, машини, матеріальні сили в цілому (гроші, майно, капітал) наділяються інтелектуальною силою, стають метою, а не засобом людського життя, а сама людина зводиться до рівня машинного додатку, позбавленого інтелекту, душі, моральності. Перемога фінансових шахраїв над чесною працею, перемога підлості на вершині суспільної піраміди — такі різноманітні ознаки цієї соціальної хвороби, яку Бальзак описав із безстрашністю істинного художника.

Найсильніший Бальзак в описі психологічних наслідків панування буржуазії («Селяни»). У романі «Євгенія Гранде» користолобство настільки оволоділо старим лихварем, що всі його почуття, навіть любов до єдиної

доньки, нібито омертвіли під впливом жадоби золота. Вмираючи, старий Гранде гарячково хапає золоте розп'яття, піднесене йому священиком. Жахлива, майже фантастична сцена, як і багато що у Бальзака. Але страхітливості створених ним образів не суперечить реалізму «Людської комедії». Навпаки, цей гротеск, ця немислима умовність витворів Бальзака правильно відображає зловісну, але цілком реальну фантастику світу, світу власності та відчуження людини.

Закономірним наслідком такого жорстокого розвінчування суспільства як головного винуватця людської потворності, досягнутого у мистецтві критичного реалізму, приводило до думки про необхідність зміни суспільних відносин. Осмислення цієї ідеї прийшло до європейської свідомості не без допомоги художньої літератури. Заклик до реалізму довго не втрачав своєї привабливості. Але після поразки Паризької комуні в історичній обстановці, що змінилася в останній чверті XIX ст., він втратив свій первісний зміст. З'ясувалося, що для досягнення щастя людини недостатньо механічно змінити зовнішні обставини її життя, сама людина уже вражена тією хворобою, про яку писав Бальзак. Поступово стала розростатися криза гуманістичного розуміння людини, поширилися песимістичні погляди на її можливості морального самоочищення і відродження. Тому у мистецтві все тихіше звучать соціальні мотиви, котрі піднімають глобальні проблеми взаємовідносин суспільства і людини. Мистецтво, нібито зневірившись у творчих силах суспільства у напрямі виховання ідеальної людини, повертається до неї, закликаючи радіти і насолоджуватися скороминучими миттєвостями швидкоплинного людського життя. Найвиразніше це помітно в імпресіонізмі.

3. *Модернізм помежів'я віків та його філософська основа.*

Перші представники імпресіонізму були з того покоління, котре виховалося на традиціях реалістичного мистецтва: бачили виступи Курбе, читали романи Флобера й поезії Бодлера. Але вони були охоплені жадою змінити існуюче мистецтво, сказати своє нове слово в живописі, літературі й

музиці. Едуард Мане, як і багато його сучасників, письменників і художників, відчував невиситиму снагу новизни, потребу у збудженні почуття. Усі його зусилля спрямовувалися на те, щоб кусник повсякдення, що випадково потрапляв на очі, був перетворений у своєрідний живописний образ. Мане відтворював у своєму мистецтві сучасне життя, будучи далеким від наміру сатиричного його зображення. Проте його мистецтво виводило глядачів із себе, перед його картинами зчинялися справжні скандали, розлютовані відвідувачі кидали гнилі апельсини, хотіли парасольками проткнути його полотна. Його живописне сприймання світу було таким безпосереднім, що здавалося зухвалим поваленням авторитетів і устоїв. Це прагнення проявилось вже в одному з ранніх його творів — «Сніданок на траві». У 1874 р. разом із групою таких же молодих новаторів Е. Мане пориває з Академією і влаштовує виставку власних полотен, що здобула назву Салон знедолених. Там же виставлялися твори К. Моне, Е. Дега, О. Ренуара. Одна з картин К. Моне називалася «Враження. Схід сонця», згодом вона дала назву цілому художньому напрямку.

У картинах імпресіоністів, на перший погляд, впадають в око своєрідні мальовничі прийоми, наприклад, серія полотен К. Моне із зображенням Руанського собору вранці, вдень і увечері. Але ці барвисті прийоми були народженням нового світосприймання. Імпресіоністи відкрили такий бік світу, якого до них майже не помічали художники, і це природно переповнювало їх ентузіазмом відкривачів. Попередники імпресіоністів відтворювали предмети, тіла, об'єми як щось постійне і стійке. Навпаки, імпресіоністи звернули увагу на змінність сонячного світла, ледве помітні барви, котрим мова не знаходить позначення, але котрі пензель може зафіксувати на полотні. Це був новий бік дійсності, і через нього вони шукали шлях до розуміння реального світу, до його поетичного відтворення.

Імпресіонізм поширився і на інші види західноєвропейського мистецтва і вніс нові риси до художнього освоєння світу. У кінематографі, як і в живопису, імпресіонізм досяг нових композицій і поєднання кольорів (фільми Рене Клера, Жана Ренуара та ін.), у музиці знайшли нові мелодійні

сполучення і новий характер гармонії (Дебюссі), у скульптуру принесли нову пластику й динаміку тіла (Роден), у літературу — нові способи словесного відтворення світу.

У мистецтві поступово зникає інтерес до жанрів, що відтворюють образ світу, а утверджується прагнення до фіксації окремих миттєвостей, вражень, почуттів.

Імпресіонізм склався як художній напрям у 70-х роках ХІХ ст. Тоді було створено найкраще його представниками. В наступні десятиліття на перше місце висуваються суто декоративні, формалістичні завдання, і на друге відступає інтерес до показу людського життя як цілості.

Якщо спробувати підбити підсумки художнього розвитку Європи ХІХ ст. і зробити певні висновки, то слід визнати, що мистецтво цього періоду стало однією з найвитонченіших форм пізнання соціальної дійсності, місця й ролі в ній людини і пізнання соціальної суті самої людини. Побіжно підсумувавши художній досвід ХІХ ст., ми переконаємося, що мистецтво ніби відпрацьовувало той чи інший варіант побудови ідеального суспільства, здатного створити можливість для панування Добра, Розуму і Справедливості, яке було б у змозі зробити щасливою кожную людину, тобто намагалось художньо дослідити життєвість гуманістичних ідеалів, переданих ХІХ століттю віком Просвітництва. Проте мистецтво революційного класицизму показало безплідність спроб використання мистецтва як засобу політичної боротьби і побудови ідеального суспільства. Романтичне мистецтво продемонструвало ілюзорність спроб побудови особливої естетичної дійсності, відмежованої від проблем і протиріч реального життя.

Мистецтво критичного реалізму поряд із своїм головним відкриттям — розуміння соціальності людини з усією неприкритою правдою показало, що існуюче суспільство не здатне створити умови для нормального розвитку особистості, що воно тільки спотворює і розбещує людину, що суспільство хворе, але не меншою мірою хвора і сама людина. І цей нещадний діагноз, поставлений мистецтвом критичного реалізму, був причиною того, що

західноєвропейське мистецтво кінця XIX ст., нібито змирившись із усвідомленням трагізму людського існування, змушене шукати вихід в іншому вимірі і розумінні людини й цінності людського життя.

Лінія імпресіонізму буде продовжена у модернізмі XX ст., основною темою якого стане розірвана, відчужена людська особистість і світ ворожий, котрий не розуміє її. Тому своїм розумінням того, що побудувати суспільство суцільної доброти і щастя, вочевидь, неможливо, людство великою мірою зобов'язане мистецтву XIX ст.

Висновки:

Таким чином, у художній культурі XIX ст. на всіх етапах її розвитку відбувається процес осмислення можливості створення ідеального суспільства і виховання абсолютно вільної особистості. Можна твердити, що в той час тривало художнє осмислення учення про прогрес, що пройшов шлях від революційного класицизму до імпресіонізму в західноєвропейській культурі.

Лекція № 9

Тема № 9. КУЛЬТУРА, КОНТРАКУЛЬТУРА І СУБККУЛЬТУРА ПЕРІОДУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Мета: осмислити складність феномену культури та причини появи субкультур; виявляти особливе і загальне субкультур і культури взагалі; визначати зміст контракультури та її прояв в суспільстві; розуміти модернізаційні і постмодернізаційні процеси в молодіжній культурі.

План

1. Складність феномена культури. Поняття субкультури.
2. Контракультура та її прояви у суспільстві.
3. Проблема молодіжних субкультур.

Література

1. Андреева В., Куклиев В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М., 2000.
2. Белик А.А. Культурология. Антропологические теории культур. - М., 1998.
3. Белый А.А. Символизм как миропонимание. — М., 1994.
4. Бокань В.А. Культурологія: Навчальний посібник для ВНЗ. — К., 2000.
5. Гончарук Т. В. Культурологія: Навч. посіб. - Тернопіль, 2004.
6. Гриненко Г. Хрестоматия по истории мировой культуры. – М.: Юрайт, 1998.
7. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.

Вступ.

У кожен історичну епоху в середовищі різних соціальних класів, груп, спільнот утворюються специфічні культурні феномени — так звані субкультури. Вони проявляються в особливих рисах свідомості, мовлення, поведінки, соціальних дій і взаємодій.

Вивчення особливостей субкультур та їх співвідношення з базовою культурою, змісту та форм прояву контркультури було й залишається перспективним напрямом культурологічних досліджень, як зарубіжних, так і вітчизняних.

1. Складність феномена культури. Поняття субкультури.

Німецький культурфілософ В. Віндельбанд стверджував, що наша культура, як, зрештою, і культура будь-якої іншої епохи, настільки складна, багатогранна і сповнена суперечностей, що особистість не здатна цілком її осягнути.

Кожен з нас прикріплений до певного місця великого механізму, соціального життя і в такому стані вже не може осягнути і сприйняти всю сукупність інших видів діяльності та їх духовного змісту.

Окремі зони культури немовби розкидані в ній. В середині конкретної культури:

- міське середовище відрізняється від сільського,
- офіційна культура — від народної,
- аристократична — від демократичної,
- християнська — від язичницької,
- доросла — від дитячої.

Найбільш розповсюджений принцип розділу культур — обґрунтування різноманітних внутрішніх властивостей культури, її серцевини (ядра).

ЕТНІЧНА КУЛЬТУРА	НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА
Це культура людей, які пов'язані між собою спільним походженням (кровним родством) та спільною діяльністю, тобто єдністю “крові й ґрунту”. Історично в процесі пристосування певного соціокультурного співтовариства до умов існування, створення стійких мереж між особистісної взаємодії створюються етноспецифічні риси культури. Вони передаються від покоління до покоління за допомогою механізму традицій і підтримуються за рахунок колективної реалізації в соціокультурному житті людей.	Термін, що використовується в культурології та соціології для визначення символів, вірувань, цінностей, норм і зразків поведінки, котрі характеризують людське суспільство у тій чи іншій країні, державі. Якщо держава однорідна у лінгвістичному й етнічному відношенні, як правило, народжується одна національна культура. Проте багато країн мають кілька різних національних культур.

Відтак кожна культура демонструє широкий спектр субкультурних елементів. Деякі з них, вважає П.С. Гуревич, немовби відгороджені від магістрального шляху духовної творчості. Офіційна культура визначає головний зміст епохи. Однак на розвиток культури впливають найрізноманітніші фактори. Скажімо, деякі її сфери відображають соціальні чи демографічні особливості її розвитку. В середовищі різних суспільних

груп утворюються специфічні культурні феномени. Вони фіксуються в особливих рисах поведінки людей, свідомості, мовлення. Ці феномени отримали назву субкультур.

Спочатку термін «субкультури» з'явився як позначення молодіжної культури, особливо тієї її частини, яку соціологи позначали як девіантну. Саме так трактували цей термін Т. Парсонс у 1954 р. та С. Ейзенштадт у 1956 р. У 30-50-х рр. ХХ ст. у США проводилися соціально-наукові студії, у процесі яких вивчали виникнення молодіжних банд у великих містах, особливо у Чикаго. Тут вперше розглядалася ненормативна поведінка молоді. Студії показали, що члени таких банд живуть за своїми власними нормами та правилами, які є відхиленням від базової культури.

Отже, було закладено наріжний камінь визнання концепції **субкультури**, за якою «нетипова поведінка трактується як конформізм щодо певних поведінкових стандартів підсистеми суспільства, яка не визнається суспільством загалом, насамперед його владною частиною».

Субкультура — частина загальної культури нації. Субкультури певною мірою автономні, закриті і не претендують на те, щоб витіснити пануючу культуру. Тому визначальною ознакою субкультури є **герметичність**.

Субкультура прагне зберігати соціокультурні ознаки в певній ізоляції від інших культурних утворень і не перетворюватись в офіціоз.

Потрібно чітко диференціювати субкультуру та цілком самобутні культурні феномени. Основною ознакою того, що маємо справу саме з субкультурою, а не з повністю самобутньою культурою, є те, що будь-яка культура складається з багатьох елементів, які визначають її специфіку, а субкультура в більшості цих параметрів близька до базової, відрізняючись лише декількома рисами. Субкультура — це часткова культурна підсистема всередині системи «офіційної», базової культури суспільства.

У культурології проблема субкультури розглядається, як правило, в рамках концепції соціалізації. Вважається, що прилучення до культурних стандартів, входження у світ пануючої культури — процес складний і суперечливий. Він постійно нашоується на психологічні та інші

перешкоди. Це і породжує особливі життєві устремління молоді, яка з духовного фонду засвоює те, що вважає необхідним. Так, на думку багатьох культурологів, народжуються певні культурні цикли, зумовлені перш за все зміною поколінь.

Найчастіше буває так, що ціннісні пошуки та духовні віяння неминучі у зв'язку з віковою адаптацією. Однак минає вік бродіння і шукання, і культура знову спрямовується в своє головне русло. Інакше кажучи, субкультури цікаві лише тим, що відображають деяке минуле відхилення від магістрального шляху.

К. Мангейм

Існує ще один підхід до структурування суспільства на окремі субкультури — це соціальна структуризація. Соціальні сегменти суспільства, виділені відповідно до принципу стосунків з існуючим соціальним порядком і специфічних функцій щодо підтримання суспільної цілісності та стійкості, можна назвати суспільними станами. Різні стани можуть налічувати від однієї до декількох десятків професійних груп, мати свій «верхній прошарок» та «низи», які стоять на межі переходу в інший стан.

Хоча стани складаються, як правило, з багатьох різноманітних професійних груп. Наприклад, стан міських виробників містить групи робітників, інженерів, лікарів, підприємців, фінансистів, вчених та інші групи людей, які створюють матеріальні і духовні продукти загальносоціальної значущості, крім продуктів харчування, (що належать до функцій іншого стану).

В них поступово виробляються певні риси культурної єдності (переважно у формах символічного станового самовираження),

- *варіанти соціальної престижності,*
- *кураж,*
- *жаргон,*
- *стиль,*
- *естетичні уподобання,*
- *спосіб життя (в межах економічних можливостей) і т. п.*

На сучасному етапі найбільш типовими збереглися чотири основних соціальних стани, хоча чіткість їх їх виділення на «соціальній карті» сучасного суспільства у ХХ ст. помітно потьмяніла, оскільки простежуються процеси злиття і перемішування деяких елементів з різних станів. Тим не менше, сьогодні ми можемо говорити про наявність таких субкультур, як:

➤ **культура сільських виробників** (переважно селян), чиєю функцією є забезпечення фізичного виживання суспільства за рахунок забезпечення суспільства продуктами харчування, і цією функцією істотною мірою визначаються параметри даної станової культури;

➤ **культура міських виробників**, чия функція — забезпечення соціального виживання суспільства і забезпечення його технічними та інтелектуальними засобами і послугами для подібного виживання та соціального відтворення, чим і визначаються особливості та багатогранність функцій цього стану;

➤ **елітарна культура** тих, хто встановлює, підтримує і відтворює існуючий соціальний порядок, цей стан володіє засобами для найму тих, хто створює міф про якусь особливу витонченість та вишуканість елітарної культури;

➤ **кримінальна та маргінальна культура** тих, хто не знайшов достойного та легального місця в існуючому порядку і тому воліє жити, порушуючи цей порядок або демонстративно не зважаючи на його правила та норма.

Деякі дослідники виділяють в окрему групу субкультуру бідності — сукупність звичаїв, норм поведінки, цінностей і стереотипів свідомості, притаманних найменш забезпеченим прошаркам суспільства. Дане поняття виділив в окрему дефініцію у кінці 50-х — на початку 60-х рр. ХХ ст. американський культуролог Оскар Левіс. Вивчаючи проблему бідності в Мексиці, а пізніше на Кубі, він зробив висновок, що проблема бідності — це не тільки економічна, а й культурна проблема. В такій субкультурі перебільшуються цінності сьогодення на противагу цінності майбутнього.

Характерні риси субкультури бідності



- | | |
|--|--------------------------|
| ➤ озлобленість | ➤ ризикованість |
| ➤ безнадійність | ➤ стихійність |
| ➤ крайнощі | ➤ імпульсивність |
| ➤ фаталізм | ➤ недовір'я до уряду |
| ➤ відчай | ➤ підвищена агресивність |
| ➤ агресивність | ➤ культ сили |
| ➤ комунікативність | |
| ➤ відсутність планів на майбутнє | |
| ➤ схильність до авантюричних та ризикованих починань | |
| ➤ звинувачення інших у своїх власних бідах | |
| ➤ специфічне розуміння життєвого успіху | |

Необхідними умовами формування субкультури бідності є накладання економічних передумов та культурної ситуації бідності. Наслідком такої ситуації є формування особливого способу життя та системи цінностей. Їм притаманні замкнутість та демонстративний ізоляціонізм. Соціологи визначили обов'язковий перелік рис, які визначають специфіку субкультури бідності:

- *економічна та соціальна залежність;*
- *відсутність чітких моделей рольової поведінки;*
- *девіантна поведінка (наркоманія, алкоголізм, проституція, відчуження і політична пасивність, відсутність життєвих планів та впевненості в собі);*
- *підвищена конфліктність внутрішньосімейних стосунків.*

Вчені дійшли висновку, що ці риси можуть бути притаманні не цілому нижчому класу, а лише його частині — тим, хто «хронічно бідний». Це та частина бідноти, до яких застосовується поняття «андерклас» — за даними досліджень, до цих людей належить лише 2 % від загального числа тих, хто

перебуває за межею бідності.

Як правило, субкультура андеркласу територіально локалізована (*гетто, райони, квартали бідноти*).

Суспільство задля своєї стабільності зацікавлене в особливому збалансуванні співвідношення консервативних субкультур як носіїв ядра культури та інноваційних субкультур, за потреби — у стимулюванні розвитку інноваційних субкультур для підтримки нових сфер і напрямків культурного життя, для випробування нових культурних моделей, експерименту. Такий можливий обсяг взаємодій субкультур з базовою культурою, що трансформується, за її значним полем визначає її поліфункціональність, яка проявляється щодо культурно-трансформаційного процесу в цілому, щодо сфер, які вони охоплюють, і щодо особистостей, які до них входять. Прийнято визначати такі **функції субкультури**:

- ***Забезпечення цілісності культури.***
- ***Формування нових можливостей розвитку культури.***
- ***Збагачення соціокультурного контексту.***
- ***Комунікативна — забезпечує спілкування всередині групи.***
- ***Компенсаторна — дозволяє забезпечити високу чи достатню ступінь самооцінки члена угруповання.***
- ***Охоронна — спрямована на підтримку рівня ідентичності і захист своєї специфічності.***
- ***Солідаризаційну — забезпечує екзистенційну і соціальну підтримку членів групи.***

Поняття субкультур у руслі сучасної постмодерністської філософії отримало нове трактування. Зокрема, Грент Мак-Крекен у своїй праці Наповненість: культура, породжена сум'яттям вирізняє три риси сучасного світу:

- ***усюди панує відмінність: «світ збуджений і мінливий, оселя з багатьма кімнатами, місце великого розмаїття та відмінностей»;***
- ***наш світ динамічний: «усе перебуває у майже безперервному русі»;***
- ***це світ, який творить: «десь глибоко у цій культурі існує постійний***

генеративний імпульс».

Субкультури допомагають розвиватися домінантній культурі. Хоча вони аж ніяк не є відповіддю людей, загнаних у безвихідь, що за допомогою ритуалів протистояння з усіх сил борються за життя, проте багато субкультур перебувають на самому вістрі — і ведуть ціле суспільство в нові площини розвитку. Адже головне річище культури перестає бути центральним. Ми живемо у світі, де спільноти все більше накладаються одна на одну, де існує океан можливостей. Головного річища нема — зате є багато течій.

Сучасна філософія відмовляється від жорсткої диференціації культури та субкультур і базується на розумінні суспільного розмаїття, заснованого на понятті рівності, толерантності і традиційному антропологічному внескові культурного релятивізму (відносності), просування до культурного плюралізму та мультикультурності. Раніше ми могли поділити світ на категорії на підставі

- *класів,*
- *психологічних типів,*
- *поколінь,*
- *способів життя та ін.*

Але світ все сильніше протистоїть класифікаторським схемам. Коли ми роззираємося довкола, то бачимо безліч варіантів та гетерогенність.

2. *Контркультура та її прояви у суспільстві.*

В сучасній культурології та соціології поняття **«контркультура»** використовується в двох тлумаченнях:

- ***перш за все***, для позначення соціально-культурних установок, які протистоять фундаментальним принципам, що панують в конкретній культурі;
- ***по-друге***, воно ототожнюється із західною молодіжною субкультурою 60-х рр. XX ст., яка відображала критичне ставлення до сучасної культури і відкидання її як «культури батьків».

Поняття «*контркультура*» з'явилося у західній літературі в 1960 р., відображаючи ліберальну оцінку раних хіппі. Слово належить американському соціологу *Теодору Роззаку*, який спробував об'єднати різноманітні духовні впливи, спрямовані проти пануючої культури, в деякий відносно цілісний феномен — контркультуру. Безпосереднє виникнення цього терміна пов'язують зі студентською революцією 60-х рр. у США. Єдиний позитивне гасло цієї революції — «*Створення контркультури*» — передбачав три основних моменти:

- *виховання нового типу особистості з новими формами свідомості і діяльності;*
- *формування нових стосунків між людьми;*
- *формування і сприйняття нових цінностей, вироблення нових моральних і соціальних норм, принципів, ідеалів, етичних та естетичних критеріїв.*

Для класичної контркультури характерна відмова від усталених соціальних цінностей, моральних норм та ідеалів, стандартів та стереотипів масової культури, способу життя, який базується на прагненні до респектабельності, соціального престижу, матеріального благополуччя. Відмова, як правило, виявляється в негативізмі стосовно культурних досягнень людства, в екстравагантному способі мислення, почування та спілкування. Культ розуму та науки підмінено культом несвідомого прояву природних пристрастей і містичного екстазу душі, пуританська мораль — відкритістю інтимних зв'язків, праця — масовими оргіями, наркоманією і т.п. Протест проти «*масового суспільства*» і «*масової культури*» отримав практичне завершення в організації різноманітних комун, в яких повинно було здійснюватися виявлення істинно гуманного ставлення людини до світу, до інших людей та до самої себе.

Контркультура об'єднує концепції, які утворюють еkleктичну суміш з різних понять

- *екзистенціалізму,*
- *фрейдизму,*

- вульгаризованого марксизму,
- руссоїзму,
- анархізму,
- цинізму,
- східної філософії та релігії.

Слід чітко розрізняти ознаки, які характеризують функціонування домінуючої та контркультури в суспільстві:

КУЛЬТУРА	КОНТРКУЛЬТУРА
1. Державна структура; правові установи; економічна система	1. Заперечення всіх старих структур влади, судочинства, економіки. Анархізм
2. Політичні та ідеологічні доктрини	2. Відмова від політики та ідеології. Демолітизація та деідеологізація
3. Система освіти та виховання	3. Відмова від старої системи освіти, заперечення всякої системи в освіті та вихованні
4. Мистецтво	4. Нетрадиційне мистецтво: поп-рок, панк-мистецтво (музика, танці, живопис і т. п.)
5. Релігія	5. Нетрадиційні форми релігії: містика, східні культури і т. д.)

Феномен контркультури існує на межі, яка розділяє всю множинність варіантів субкультур та прояви молодіжних культур.

3. Проблема молодіжних субкультур.

Молодіжна революція 50-х рр. ХХ ст. на Заході заперечила тезу *Ф. Моріака* про спільні міжпоколінні відмінності попередніх епох. Дослідники і теоретики різних шкіл і напрямків досліджують молодь як соціальний феномен різними способами.

- **Функціоналісти** (*Ейзенштадт, Тенбрук, Шельскі*) розглядають молодь як сполучник поміж сім'єю та суспільством. Вони приписують групам однолітків реорієнтаційну та інтегруючу функцію.

- *Марксисти* у своїх теоріях досліджують субкультури як ідеологію, що приховує антагонізми у капіталістичному суспільстві, тому на практиці категорично відкидають усі теоретичні концепції, пов'язані з існуванням молодіжних субкультур.

- Прихильники *теорії соціального конфлікту* використовують молодіжні субкультури для пояснення міжпоколінневих конфліктів (*Бугофер*).

- Молодіжні теорії, зорієнтовані на процеси *соціалізації* у контексті стратифікаційної специфіки, приймають відмінність субкультур у співвідношенні до соціального походження молоді.

- Теоретики *соціальної дії* насамперед звертають увагу на поведінку особистості у співвідношенні з іншими особистостями і взаємодію з ними. Важливе значення вони приписують ціннісно-нормативній структурі суспільства, яка виступає як регулятивний комплекс, що координує і керує структурою. У контексті теорії дії субкультури появляються як своєрідна рамка інтеракції у співвідношенні до зацікавлення і потреб молоді.

Саме поняття молодіжних субкультур виникло в англomовній соціології та розглядається як процес, що відбувається у кримінально орієнтованому середовищі із протиправними нормами поведінки.

Деякі вчені стверджують, що вчинками підлітків керує бажання здобути визнання однолітків. Вони вважають, що важливою є тільки хитка непевність цього життєвого етапу, а все інше: *зачіски, одяг, мова, проведення вільного часу, музичні смаки* — це просто дивацтва та данина моді, вульгарне мавпування, необхідне, щоб належати до групи. Інші дослідники наполягають на тому, що причина такого сильного та жвавого розмаїття у підлітковому віці — міжвікова та класова ворожнеча. Однак насправді сум'яття на поверхні підліткового світу походить, на думку *Марка Тітля*, від глибшого, систематичного процесу оновлення, який викидає на поверхню різні типи підлітків, кожен з яких має власні ідеї, цінності та ідеологію. Ці типи чітко виражені, їх легко вирізнити, для них властива узгоджена підтримка та енергійне управління.

*Отож, однією з визначальних характеристик **молодіжної субкультури** є насиченість. Пояснювати всі підліткові субкультури як один і той самий акт протесту — це узагальнювати саме там, де слід зважати на особливості.*

Теорія субкультури підпорядковує собі дослідження молоді з середини 70-х рр. ХХ ст., коли її вперше популяризували автори з вже згаданого *Центру сучасних культурологічних студій* у Бірмінгемі. Фундаментом цього підходу, що виник на підставі низки описів окремих груп, є ідея боротьби проти гегемонії та спроби повоєнної молоді вирішити соціальні проблеми та суперечності, викликані їхнім матеріальним становищем. Атрибути ж стилю кожної молодіжної субкультури утворюють частину коду, за допомогою якого її члени спілкуються із *«добропорядним світом»*. Розроблену бірмінгемською школою теорію молодіжних субкультур найчастіше критикують за те, що вона:

➤ *зводить все до одного* — група молоді, що складається з різних осіб, розглядається як єдність із особливими кодами поведінки та способами спілкування із зовнішнім світом; але молодь не є однорідним об'єктом;

➤ *узгоджує все зі стандартами* — субкультурний підхід до молоді є водночас помітно нормативним. Проте норма не є чимось об'єктивним, а оцінкою, отож така концентрація уваги на молодіжних субкультурах — це частина процесу, в якому індивідів безперервно характеризують і оцінюють у порівнянні зі суспільними стандартами;

➤ має тенденцію до *дихотомії*, а саме, послуговується глобальними опозиціями, як от: домінування — підкорення, протистояння — улягання, впорядкованість — експресивність, молодь — старші. Молодих людей не лише протиставляють дорослим, а й поляризують різні групи молоді через їхні стосунки з дорослими.

Радикальний варіант теорії молодіжних субкультур — це теорія контркультур. Одна з adeptів контркультури, *О. Яворницька* виділяє дві основні підгрупи представників бунту і втеч:

- *соціально-звичаєвого бунту* — *хіпі, панки, поперси, бітники;*

- *ізоляції від суспільства — рокери, гітовці, кілери, скінгеди.*

Поміrkований варіант теорії конфлікту — це *теорія альтернативи Ф. Тенбрука*, яка приписує молоді культурну автономію у межах домінуючої культури. Теорія ця означає перехід від контркультури в альтернативу. В межах теорії Тенбрука альтернатива означає зменшення ролі молодіжних бунтів і різних форм маніфестації. Вона насамперед звертає увагу на самореалізацію людини як особистості та задоволення нею позаматеріальних потреб конструктивними напрямками нової дійсності. Альтернатива фактично стосується переорієнтації та збагачування кожної окремої культури ідеями інших цивілізаційних осередків або призабутих культур.

Прихильники альтернативи виступають проти верифікації суспільства, відкидають споживацькі стандарти. Вони протиставляють анонімності світу екзистенційні цінності та креативність, акцентують на єдності з природним світом. Найвідоміші гасла альтернативи стосуються *пацифізму, медитативної зосередженості, містицизму*. Феномен альтернативи полягає в її різноманітності і водночас комплексності. Теорія альтернативи виокремлює: *альтернативно-релігійну терапію — кришнаїтів, сатаністів, метале; екологічно-пацифістську альтернативу — альтернативних християн, анархістів, відмовників від військової служби; креативну альтернативу — електронні гуру, геппенінговий рух, графітники.*

Феномени молодіжних (часткових) культур набули значення, якому поняття молодіжної субкультури більше не відповідає. Під назвою *«Прощання із поняттям молодіжної субкультури»* Баске і Ферхгоф наводять різні аргументи проти використання цього терміна: вираз *«субкультура»* передбачає стосунки підпорядкування між елітною, високою культурою та менш цінною і значною субкультурою; ця оцінка вже не функціонує. Неможливою також видається диференціація субкультур як обмежуючих часткових сегментів, які є похідними від домінантної культурної форми.

Через стирання і переходи між колишніми субкультурами, через їхній

взаємовплив та суттєво підвищену релевантність до гегемонної (не локалізованої) культури, концепція молодіжної субкультури втрачає свій описовий та пояснювальний характер.

Висновки:

Будь-яка культурна епоха характеризується широким спектром культурних тенденцій, станів, традицій і виявів людського духу. В середовищі різних соціальних груп утворюються субкультури — невід'ємні частки загальної культури нації. Субкультури є автономними, закритими і, як правило, не претендують на витіснення пануючої культури. Визначальною ознакою субкультури є її герметичність.

Для позначення соціально-культурних установок, які протистоять фундаментальним принципам базової культури, використовується поняття «контркультури». Часто-густо це поняття утотожнюють зі західною молодіжною субкультурою 60-х рр. XX ст. Проте контркультура об'єднує концепції, які утворюють еkleктичну суміш з різних понять екзистенціалізму, фрейдизму, вульгаризованого марксизму, східної філософії та релігії тощо.

Що ж до змісту поняття молодіжних субкультур, то воно іноді розглядається як процес, що відбувається у соціальному середовищі з протиправними нормами поведінки. Радикальним варіантом молодіжних субкультур виступає теорія контркультури.

Семінарське заняття № 1. Генеза первісної культури людства

Навчальні питання:

1. Предмет, принципи і періодизація культурології.
2. Культура первісного суспільства:
 - а. матеріальна культура первісних людей.
 - б. виникнення й розвиток моральних норм, мови і мистецтва.
 - в. первісні релігійні вірування.
3. «Неолітична революція», її роль у розвитку людства.

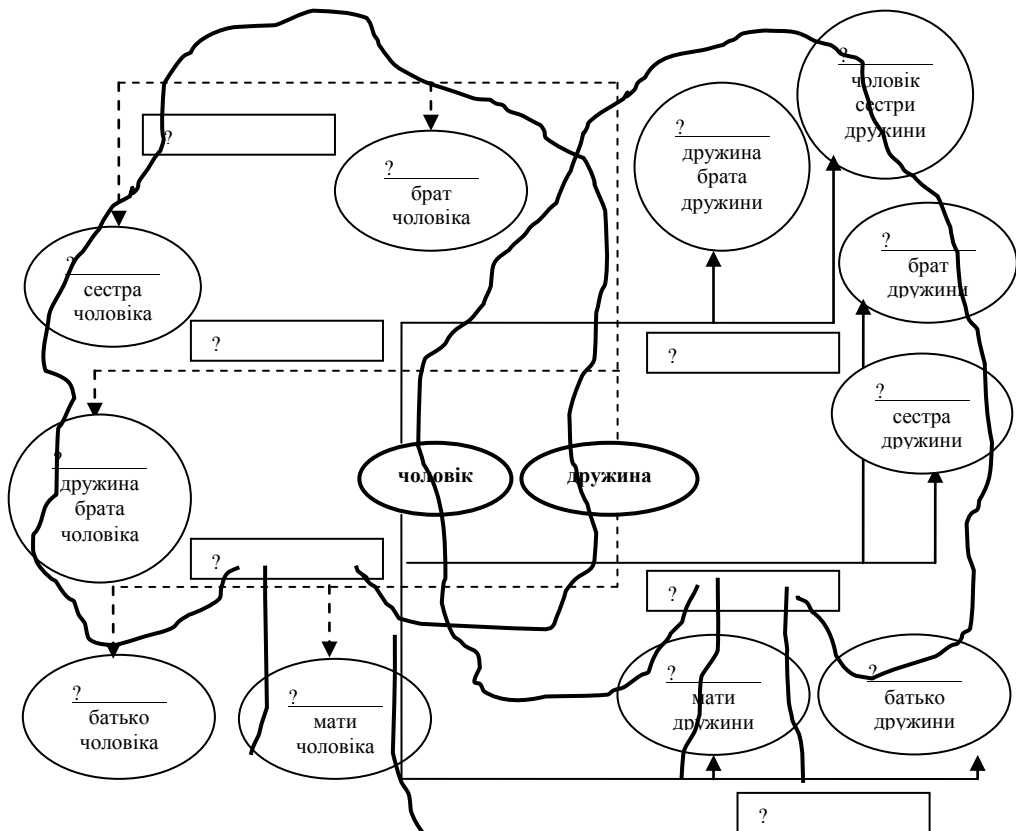
Література, методичне та матеріально-технічне забезпечення заняття.

1. Бокань В.А., Польовий Л.П. Історія культури України: Навч. посіб. – К.: МАУП, 2001. – 256 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. У 2-х т. – К.: „Оберіг”, 1991.
3. Гриненко Г. Хрестоматія по історії мирової культури. – М.: Юрайт, 1998.
4. Каганець І. Як це було 8 тисячоліть тому // Перехід IV. – 1999. - № 1. – С. 10.
5. Канигін Ю.М. Шлях аріїв: Україна в духовній історії людства: Романесе. – 2-е вид. – К.: Україна, 1998. – 325 с.
6. Лесков О. Скарби курганів Херсонщини. – К.: Мистецтво, 1974. – 124 с.
7. Плачинда С.П. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Укр. письменник, 1993. – 63 с.

Практична робота:

1. Підготувати реферати з тем:
 - ❖ Предмет, принципи та функції культурології.
 - ❖ Генеза первісної культури людства.
 - ❖ Генеза української культури.
2. Заповніть схему „Родинне древо”, яка включає термінологію

родинності.

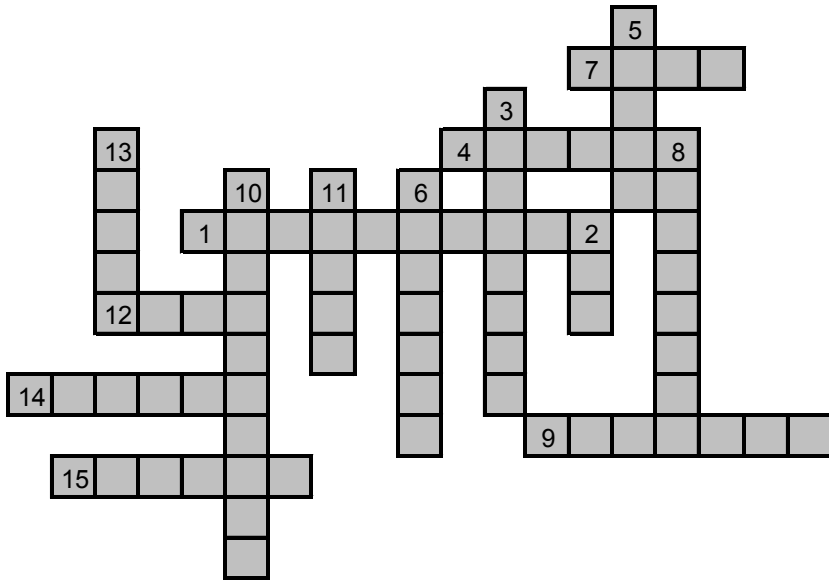


Самостійна робота:

Розгадайте кросворд

ГОРИЗОНТАЛЬ:

1. Змішування різних видів мистецтв, характерне для первісного ладу.
4. Період в історії культури.
7. Скіфські ...
9. Форма вірування в існування душ і духів.
- 12 Фарба.
- 14 Його здобувши, зберігали.
15. Знаряддя праці, яке майже не зазнало змін і в наш час.



ВЕРТИКАЛЬ:

2. Розповідь про богів, духів, надприродні сили.
3. Форма вірування у надзвичайну силу явищ, предметів, стихій.
5. Форма вірування у надзвичайну силу спеціальних дій, спрямованих на зміни в житті людини.
6. Один з архетипів доби неоліту.
8. Форма вірування в захисну силу тварин.
10. Один зі способів життєдіяльності людини за часів дикунства й варварства.
11. Давні мешканці території сучасної України.
13. Людське ...

Семінарське заняття № 2. Співвідношення культури та цивілізації від Стародавнього Світу до сучасності

Навчальні питання:

1. Зв'язок культури й цивілізації в генетичному плані.
2. Культурно-історичні типи від Старадавнього Світу до сьогодні.

3. Типологія цивілізацій і цивілізаційні цінності.

Література, методичне та матеріально-технічне забезпечення заняття.

1. Андреева В., Куклиев В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М., 2000.
2. Ассев Ю.С. Шедевры світової архітектури. — К.: Рад. Школа, 1982. — 87 с.: іл.
3. Барт Р. Мифология. — М., 1996.
4. Белик А.А. Культурология. Антропологические теории культур. - М., 1998.
5. Гончарук Т. В. Культурологія: Навч. посіб. - Тернопіль, 2004.
6. Гриненко Г. Хрестоматия по истории мировой культуры. — М.: Юрайт, 1998.
7. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
8. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ / Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998
9. Основи художньої культури: Ч.2: Теорія та історія української художньої культури: Навч. посібник для вищ. навч. закладів /За ред. В. Лозового, А. Анучиної. — Х.: Основа, 1997.
10. Поліщук Є.П. Історія культури: Короткий довідник. — К.: Український Центр духовної культури, 2000. — 196 с.
11. Энциклопедия для детей и юношества: Т. 1. Всемирная история / Сост. С.Т. Исмаилова. — М.: Аванта +, 1996.
12. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. — М.: Аванта +, 2005. — 640 с.: ил.

Практична робота:

1. Підготувати реферати з тем:

- ❖ Міф як явище культури.
- ❖ Міфи стародавності та їх значення для сучасності.
- ❖ Етнос і культура Стародавнього Сходу.
- ❖ Культура і цивілізація.

Семінарське заняття № 3. Характерні особливості розвитку культури античності. Аполлонічні й діонісійні засади європейської культури

Навчальні питання:

1. Характерні риси античної культури.
2. Основні здобутки давньогрецької та давньоримської культур:
 - а. релігійні та філософські уявлення давніх греків і давніх римлян;
 - б. наукові відкриття й мистецтво античності.
3. Проблема аполлонічного й діонісійного в культурі.

Література, методичне та матеріально-технічне забезпечення заняття.

1. Гриненко Г. Хрестоматия по истории мировой культуры. – М.: Юрайт, 1998.
2. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
3. Иванов В. Дионис й прадионисийство. - СПб., 1994.
4. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ / Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998
5. Куликова Л.Б. История начиналась с мифов. Античная мифология в текстах, схемах и задачах: Учебное пособие. 1-ое издание. – Симферополь: МСП „Ната”, 2003. – 168 с.
6. Лисовой И.А., Ревяко К.А. Античный мир в терминах, именах и названиях: Словарь-справочник по истории и культуре Древней Греции и Рима. – Мн.: Беларусь, 1996.

7. Основи художньої культури: Ч.2: Теорія та історія української художньої культури: Навч. посібник для вищ. навч. закладів /За ред. В. Лозового, А. Анучиної. – Х.: Основа, 1997.
8. Петрушенко В.Л., Пинда Л.А., Подольська Є.А. та ін. Культурологія. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації. — 3-тє видання виправлене / За заг. ред. Проф.. В.М. Пічі — Львів: «Магнолія плюс», 2005. — 360 с.
9. Энциклопедия для детей и юношества: Т. 1. Всемирная история / Сост. С.Т. Исмаилова. – М.: Аванта +, 1996.
10. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. – М.: Аванта +, 2005. — 640 с.: ил.

Практична робота:

1. Підготувати реферати з тем:
 - ❖ Культура Північного Причорномор'я.
 - ❖ Системи освіти й виховання в Давній Греції.
 - ❖ Мода й побут давніх греків.

Самостійна робота:

1. Заповнити таблицю:

<i>Грецькі боги</i>	<i>Слов'янські боги</i>	<i>Сфера впливу</i>
<i>Афродіта</i>	<i>Лель</i>	
<i>Танатос</i>	<i>Див</i>	
<i>Ніка</i>		<i>перемога</i>
<i>Мойри</i>	<i>Вили</i>	
	<i>Поревіт</i>	<i>мир</i>
<i>Нюкта</i>		<i>ніч</i>
<i>Геліос</i>	<i>Дажбог</i>	
	<i>Кікімора</i>	<i>сон, сновидіння</i>
<i>Моле</i>		<i>зло</i>
	<i>Лад</i>	<i>шлюб</i>

Семінарське заняття № 4. Специфічні риси культури Середньовіччя в Західній Європі

Навчальні питання:

1. Світоглядні погляди людини доби Середньовіччя.
2. Вплив християнства на середньовічну культуру.

Література, методичне та матеріально-технічне забезпечення заняття.

1. Андреева В., Кукливі В., Ровнер А. Енциклопедія символів, знаків, еμβлем. — М., 2000.
2. Ассєв Ю.С. Шедеври світової архітектури. — К.: Рад. Школа, 1982. — 87 с.: іл.
3. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. — Ukrainian Bible. — United Bible Societies. — 1991. — 100М — VO53.
4. Бокань В.А., Польовий Л.П. Історія культури України: Навч. посіб. — К.: МАУП, 2001. — 256 с.
5. Гриненко Г. Хрестоматія по історії мирової культури. — М.: Юрайт, 1998.
6. Гуревич П.С. Культурологія: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
7. Давня українська література: Хрестоматія / Упоряд. М.М. Сулима. —К.: Рад. шк., 1991.
8. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ / Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998
9. Энциклопедия для детей и юношества: Т. 1. Всемирная история / Сост. С.Т. Исмаилова. — М.: Аванта +, 1996.
10. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. — М.: Аванта +, 2005. — 640 с.: ил.

Практична робота:

1. Підготувати реферати з тем:

❖ Розвиток європейської культури в епоху Середньовіччя.

❖ Культурні надбання Київської Русі і Галицько-Волинського князівства.

❖ Культура Литовсько-польської доби в Україні (друга половина XIV — перша половина XVII ст.)

❖ Символіка і символізм в культурі.

❖ Стиль як основа для типологізації художньої культури.

Самостійна робота:

1. Здійснити порівняльний аналіз двох ікон за орієнтовним планом аналізу мистецького твору:

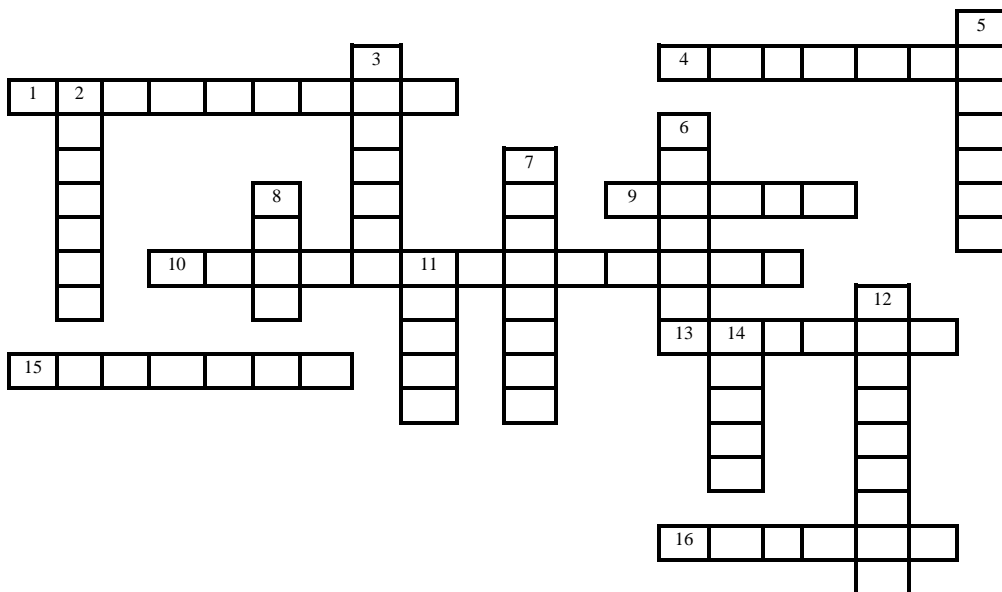
- *Назва твору та час виконання; матеріал і техніка твору. Вид мистецтва, форма, жанр*

- *Тема, сюжет, ідейно-художній задум твору.*

- *Структурна основа твору – композиція. Засоби виразності в рамках мови даного виду мистецтва. Художня трактовка образів.*



2. Розгадайте кросворд:



ГОРИЗОНТАЛЬ:

1. Перегородка, що відділяє вівтар від середньої частини храму, складається з декількох ярусів ікон

1. Неканонічні тексти

1. Християнське свято

2. Мистецтво красиво говорити

13. Християнське свято

15. Святий

16. Збірка різночасних і різнохарактерних творів, яка лежить в основі богослужіння

ВЕРТИКАЛЬ:

1. Старослов'янська азбука

2. Візантійський богослов, філософ, поет, громадський діяч

5. Один з братів, хто ввів нову азбуку в Київській Русі

6. Церковна книга

7. Наука про вміння красиво говорити

8 Хрещений Ісуса

11. Тип, характер, створений митцем

12. Остромирове ...

14. Живописне зображення святих, якому надають священного характеру

Семінарське заняття № 5. Особливості культури Візантії й Близького Сходу

Навчальні питання:

1. Значення Візантії у культурній спадщині Київської Русі.
2. Характерні особливості мусульманської культури.

Література, методичне та матеріально-технічне забезпечення заняття.

1. Асєєв Ю.С. Шедеври світової архітектури. – К.: Рад. Школа, 1982. – 87 с.: іл.
2. Гриненко Г. Хрестоматія по истории мировой культуры. – М.: Юрайт, 1998.
3. Петрушенко В.Л., Пинда Л.А., Подольська Є.А. та ін. Культурологія. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації. — 3-тє видання виправлене / За заг. ред. Проф.. В.М. Пічі — Львів: «Магнолія плюс», 2005. — 360 с.
4. Степовик Д. Історія української ікони X-XX століть. – К., 1996.
5. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. – М.: Аванта +, 2005. — 640 с.: ил.

Практична робота:

1. Підготувати реферати з тем:

- ❖ Основні етапи розвитку української культури.
- ❖ Культурні надбання Київської Русі і Галицько-Волинського князівства.

- ❖ Культура Литовсько-польської доби в Україні (друга половина XIV — перша половина XVII ст.)
- ❖ Україна в системі Схід-Захід: протиборство чи діалог культур?
- ❖ Символіка кольору в різних культурах.
- ❖ Роль Володимира Мономаха та Ярослава Мудрого у культурному поступі Київської держави.

Самостійна робота:

1. З наведеного набору літер складіть прізвища відомих в історії та культурі діячів. Викресліть прізвище людини, яка не мала відношення до періоду Київської Русі.

ВЪТСЕЛРИС

СОРЕНТ

ЛІАСНТ

ХАМОНОМ

ОЛЯВАРС

2. Виберіть фрагмент, що відноситься до XII ст. та характеризує слов'янські традиції й християнський спосіб життя. Визначте головну думку уривку, Як Ви його розумієте.

❖ *„Благородний шлях має вісім чеснот:*

1. *Правильні погляди. Невігластво з його наслідками є причиною наших страждань, тому для морального вдосконалення треба мати правильні погляди, пізнати істину.*

2. *Правильна рішучість. Одного знання істин недостатньо, треба вдосконалити життя відповідно до них. Відмова від земних благ, поганих намірів і ворожнечі з іншими людьми є основою правильної рішучості.*

3. *Правильна мова – це утримання від брехні, наклепів, сварок тощо.*

4. *Правильна поведінка заключається у відмові від крадіжок, знищення всього живого й суцього.*

5. *Правильний спосіб життя. Людина окрім правильної мови й вчинків повинна ще й заробляти чесними засобами на проживання. Тому ні за яких умов не можна порушувати цього правила.*

6. *Правильні зусилля. Коли людина прагне змінити своє життя, керуючись правильними поглядами, рішучістю, мовою, поведінкою й*

способом життя, її постійно спокушають старі й нові порочні ідеї. Через те, що розум не може залишатися порожнім, його слід постійно заповнювати добрими ідеями, прагнучи закріпити їх у свідомості.

7. *Правильне спрямування думок.* Людина мусить правильно розглядати речі. Наприклад, тіло слід розглядати лише як тіло, що є поєднанням чотирьох елементів (землі, води, вогню й повітря), що воно наповнене різними видами матерії: м'ясом, кістками, шкірою, внутрішніми органами, кров'ю, жиром тощо. На цвинтарі можна побачити, як мертве тіло пожирається грифами, собаками, черв'яками, поступово змішується з елементами матерії, зникає. Завдяки цим роздумам можна усвідомити, що всі почуття фальшиві, й прив'язаність до тіла не потрібна. Прості роздуми про відчуття, глибокі душевні переживання допомагають прагнучій людині звільнитися від печалі з приводу втрати тіла. Кінцевим результатом роздумів стане вивільнення від усіх об'єктів, які прив'язували людину до світу.

8. *Правильне зосередження.* Той, хто успішно живе за цими сімома правилами й за допомогою їх звільняється від усіх пристрастей і зловлих думок, достойний пройти крок за кроком стадії глибокої зосередженості, яка заключається у радості й спокої. Це і є бажана мета – припинення усілякого страждання.”

❖ „Паче всього – гордості не майте в серці і в умі... Старих шануй, як отця, а молодих – як братів...”

Лжі бережися, і п'янства, і блуду, бо в сьому душа помирає і тіло. А куди ви ходите в путь (за даниною) по своїх землях, – не дайте отрокам шкоди діяти ні своїм (людям), ні чужим, ні в селах, ні в хлібах, а не то клясти вас начнуть. А куди підете і де станете, – напоїте, нагодуйте краще стороннього; а ще більше шануйте гостя, звідки він до вас не прийде, – чи простий, чи знатний, чи посол, – якщо не можете дарунком, то їжею і питвом. Вони бо, мимо ходячи, прославлять чоловіка по всіх землях – або добрим, або лихим.

Недужого одвідайте, за мерцем ідіте, тому що всі ми смертні єсмо. І чоловіка не миніть, не привітавши, добре слово йому подайте.

Жону свою любіте, але не дайте їй над собою власті. А се вам основа всього: страх Божий майте вище над усе. Якщо забуваєте се все, то часто перечитуйте: і мені буде без сорома, і вам буде добре.”

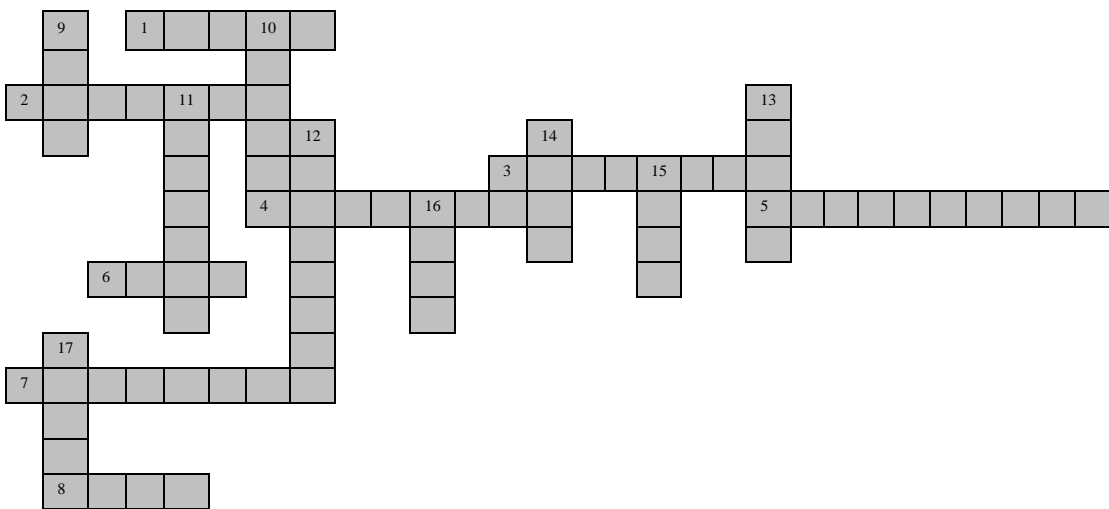
❖ „Ви чули, що сказано: „Не чини перелюбу”. А Я вам кажу, що кожен, хто на жінку подивиться із пожадливістю, той уже вчинив із нею перелюбу у серці своїм. Коли праве око твоє спокушає тебе, - його вибери, і кинь від

себе: бо краще тобі, щоб загинув один із твоїх членів, аніж до геєни все тіло було вкинене...

Ще ви чули, що було стародавнім наказане: „Не клянись неправдиво”, але „виконуй клятви свої перед Господом”. А Я вам кажу не клястися зовсім: ані небом, бо воно престол Божий; ні землею, бо підніжок для ніг Його це ...; не клянись головою своєю, - бо навіть однієї волосинки ти не можеш учинити білою чи чорною. Ваше ж слово хай буде: „так-так”, „ні-ні”. А що більше над це, то те від лукавого.

Ви чули, що сказано: „Око за око, і зуб за зуба”. А Я вам кажу не противитись злому. І коли вдарить тебе хто в праву щоку твою, - підстав йому й другу. А хто хоче тебе позивати й забрати сорочку твою, - віддай і плаща йому. А хто силувати тебе буде відбути подорожню провинність на мило одну, - іди з ним навіть дві. Хто просить у тебе – то дай, а хто хоче позичити в тебе – не відвертайся від нього”.

3. Розгадайте кросворд:



ГОРИЗОНТАЛЬ:

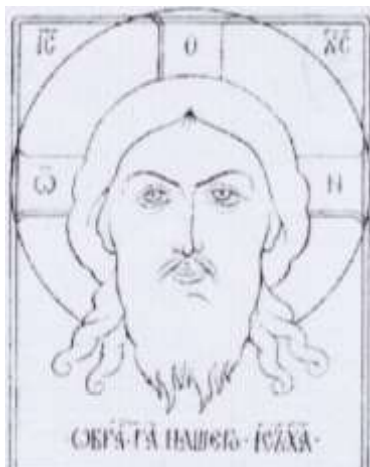
1. „Начати же ся той ...”
2. Літературний твір
3. ... Володимира Мономаха
4. Варіант твору
5. Природне явище, описане у „Слові о полку Ігоревім”
6. За чим відбувався відлік часу?
7. З якої країни було перейнято християнство?
8. До складу якої країни входила Україна у X-XII ст.?

ВЕРТИКАЛЬ:

1. Збірник хронологічних матеріалів
 2. Людина, яка працювала над літописом
 3. Жанр першого художнього твору слов'ян
 4. Що відбулося 998 року?
 5. Титул за часів Київської Русі
 6. Співець у „Слові”
 7. Ім'я дочки Ярослава Мудрого
 8. Місто в Київській Русі
 9. До якої стихії звертається Ярославна?
4. Визначити типи ікон та їх характерні ознаки.



1



2



3



4



5

Семінарське заняття № 6. Культурні надбання доби Відродження

Навчальні питання:

1. Передумови формування культури Відродження. Її гуманістична сутність.
2. Філософія й мистецтво Раннього Відродження.
3. Високе Відродження та його видатні діячі.
4. Пізнє Відродження. Криза ренесансної культури.

Література, методичне та матеріально-технічне забезпечення заняття.

1. Гриненко Г. Хрестоматія по історії мирової культури. – М.: Юрайт, 1998.
2. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ / Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998
3. Основи художньої культури: Ч.2: Теорія та історія української художньої культури: Навч. посібник для вищ. навч. закладів /За ред. В. Лозового, А. Анучиної. – Х.: Основа, 1997.
4. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия

М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. – М.: Аванта +, 2005. — 640 с.: ил.

Практична робота:

1. Підготувати реферати з тем:

- ❖ Розвиток європейської культури в епоху Відродження.
- ❖ Культурно-національне відродження в Україні.
- ❖ Культура як знакова система.
- ❖ Релігія і наука в контексті культури.
- ❖ Елітарне і масове мистецтво.

Семінарське заняття № 7. Культурні здобутки Нового часу

Навчальні питання:

1. Наукова революція XVII ст. й формування світоглядних засад культури Нового часу.
2. Мистецькі надбання бароко, рококо, класицизму.
3. Соціокультурний контекст і основні тенденції художнього життя Західної Європи у період Просвітництва.

Література, методичне та матеріально-технічне забезпечення заняття.

1. Гриненко Г. Хрестоматія по історії мирової культури. – М.: Юрайт, 1998.
2. Гуревич П.С. Культурологія: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
3. Лекції з світової та вітчизняної культури / А.В. Яртись. - Львів, 1994.
4. Микитась В. Українська література в боротьбі проти унії. – К.: Дніпро, 1984.
5. Мишанич О. Григорій Сковорода і усна народна творчість. -К.:, 1976.
6. Наливайко Д. Козацька християнська республіка. – К.: Дніпро, 1992.

7. Основи художньої культури: Ч.2: Теорія та історія української художньої культури: Навч. посібник для вищ. навч. закладів /За ред. В. Лозового, А. Анучиної. – Х.: Основа, 1997.
8. Турчин М. Життєдайний сміх на руїнах Січі, або знайома постать у новому ракурсі // УМЛШ. - 1991. - № 8. - С. 65.
9. Ушкалов Л. Світ українського бароко. - Харків, 1994. – С. 65.
10. Шевчук В. “Енеїда“ Івана Котляревського в системі українського бароко // Дивослово. – 1998. - № 3. - С. 6.

Практична робота:

1. Підготувати реферати з тем:

- ❖ Українська культура другої половини XVII — XVIII ст.
- ❖ Символіка і символізм в культурі.
- ❖ Становлення української культурології.
- ❖ Релігія як засіб збереження і передачі загальнолюдських цінностей.

2. З наведеного набору літер складіть прізвища відомих в історії та культурі діячів. Викресліть прізвища тих, хто не були гетьманами.

*БЕКИЦРЬИЦЦІ
НЪЕКХИЛІЙМЪЦИ
ШЕВЕЙНИКЪЦИВ
НОКРЕДОШО
ЧАГІДИСІНАА*

Самостійна робота:

1. Який предмет зображено, поясніть його призначення.



1



2



3



4



5



6

Семінарське заняття № 8. Модерністські тенденції європейської культури XIX-XX століть

Навчальні питання:

1. Розвиток світоглядних уявлень, наукова й технічна революції у XIX ст.
2. Художньо-культурні течії XIX ст.: неокласицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм.
3. Модернізм помежів'я віків та його філософська основа.




Література, методичне та матеріально-технічне забезпечення заняття.

1. Гриненко Г. Хрестоматія по истории мировой культуры. – М.: Юрайт, 1998.
2. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
3. Петрушенко В.Л., Пинда Л.А., Подольська Є.А. та ін. Культурологія. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації. — 3-тє видання виправлене / За заг. ред. Проф.. В.М. Пічі — Львів: «Магнолія плюс», 2005. — 360 с.

Практична робота:

1. Підготувати реферати з тем:
 1. Концепція культури Е.Б. Тейлора.

2. Психологічні підходи до культури.
 3. Рефлексія як імпульс до виникнення культури (за П. Тейяром де Шарденом).
 4. Взаємодія мистецтва і техніки.
2. Заповнити таблицю:

<i>Архітектурна споруда</i>	<i>Епоха, країна, де розповсюджений</i>	<i>Архітектурний стиль, його визначення</i>
		
		
		



Семінарське заняття № 9. Культура, контркультура і субкультура періоду постмодернізму

Навчальні питання:

1. Складність феномену культури. Поняття субкультури.
2. Контркультура та її прояви у суспільстві.
3. Проблема молодіжних субкультур.

Література, методичне та матеріально-технічне забезпечення заняття.

1. Андреева В., Кукливі В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М., 2000.
2. Белик А.А. Культурология. Антропологические теории культур. - М., 1998.
3. Белый А.А. Символизм как миропонимание. — М., 1994.
4. Бокань В.А. Культурология: Навчальний посібник для ВНЗ. — К., 2000.
5. Гончарук Т. В. Культурология: Навч. посіб. - Тернопіль, 2004.
6. Гриненко Г. Хрестоматия по истории мировой культуры. – М.: Юрайт, 1998.
7. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.

Практична робота:

1. Підготувати реферати з тем:
 - ❖ Концепція М. Реріха «Світ через культуру».
 - ❖ Постмодерністське розуміння культури.
 - ❖ Психологічні підходи до культури.
 - ❖ Культурні орієнтації в різних типах культури.
 - ❖ Техніка, цивілізація, культура.
 - ❖ Сучасна українська культурологічна думка.

ТЕМАТИКА РЕФЕРАТІВ

1. Предмет, принципи та функції культурології.
2. Генеза первісної культури людства.
3. Генеза української культури.
4. Антична культура.
5. Розвиток європейської культури в епоху Середньовіччя і Відродження.
6. Європейська культура Нового часу.
7. Особливості розвитку сучасної західної культури.
8. Основні етапи розвитку української культури.
9. Культурні надбання Київської Русі і Галицько-Волинського князівства.
10. Культура Литовсько-польської доби в Україні (друга половина XIV — перша половина XVII ст.)
11. Українська культура другої половини XVII — XVIII ст.
12. Специфіка культурологічного знання.
13. Українська культура кінця XVIII — XX ст.
14. Культурно-національне відродження в Україні.
15. Українська культура XX ст.
16. Еволюція поняття «культура» в історії людства.
17. Концепція культури Е.Б. Тейлора.
18. Концепція культури З. Фрейда.
19. Концепція М. Реріха «Світ через культуру».
20. Постмодерністське розуміння культури.
21. Психологічні підходи до культури.
22. Сутність і призначення культури.
23. Культурологія в системі гуманітарних та природничих наук.
24. Ігрова концепція культури.
25. Міф як явище культури.
26. Міфи стародавності та їх значення для сучасності.
27. Рефлексія як імпульс до виникнення культури (за П. Тейяром де

- Шарденом).
28. Культура як інформаційна система.
 29. Культура як текст.
 30. Культура як знакова система.
 31. Мова культури.
 32. Культурні норми.
 33. Місце культурології в системі вищої освіти.
 34. Види і форми культури.
 35. Культура і контркультура.
 36. Культура і субкультура.
 37. Роль культурних орієнтацій у розвитку суспільства.
 38. Етнос і культура.
 39. Релігія і наука в контексті культури.
 40. Мистецтво і релігія.
 41. Релігія як засіб збереження і передачі загальнолюдських цінностей.
 42. Культурні орієнтації в різних типах культури.
 43. Ідея рівноправності культур у сучасному світі.
 44. Концепція нерівноправності культур.
 45. Символіка кольору в різних культурах.
 46. Людина як біологічна, соціальна і культурна істота.
 47. Культура і особистість.
 48. Традиція і новація в культурі.
 49. Культура і цивілізація.
 50. Співвідношення змінності і сталості в культурі.
 51. Проблема історико-культурної типології.
 52. Культурологія як інтегративне знання.
 53. Масова й елітарна культура.
 54. Стиль як основа для типологізації художньої культури.
 55. Інформаційні процеси в культурі і суспільстві.
 56. Символіка і символізм в культурі.

57. Особливості світу людини як культури.
58. Структурні елементи культури людини.
59. Творчість як критерій культурного потенціалу особистості.
60. Інтелектуальна культура особистості.
61. Соціальні і теоретичні передумови культурологічного знання.
62. Мистецтво як феномен культури.
63. Естетична культура особистості.
64. Взаємодія мистецтва і техніки.
65. Елітарне і масове мистецтво.
66. Риси техніки як соціального і культурного явища.
67. Техніка, цивілізація, культура.
68. Форми і механізми залучення до культури.
69. Організаційна культура і культура підприємництва.
70. Поняття культурної ідентифікації.
71. Становлення української культурології.
72. Мистецтво у системі духовної культури суспільства.
73. Міжкультурна комунікація.
74. Україна в системі Схід-Захід: протиборство чи діалог культур?
75. Сучасна українська культурологічна думка.

Основна й додаткова література до курсу

13. Андреева В., Куклиев В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М., 2000.
14. Антонич І. Про козацькі часи на Україні. — К., 1991.
15. Апанович О.М. Запорізька Січ в боротьбі проти турецько-татарської агресії: 50-70-ті роки XVII ст. — К., 1961.
16. Асеев Ю.С. Шедеври світової архітектури. — К.: Рад. Школа, 1982. — 87 с.: іл.
17. Барт Р. Мифология. — М., 1996.
18. Белик А.А. Культурология. Антропологические теории культур. - М., 1998.
19. Белый А.А. Символизм как миропонимание. — М., 1994.
20. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. — Ukrainian Bible. — United Bible Societies. — 1991. — 100М — VO53.
21. Бокань В.А. Культурологія: Навчальний посібник для ВНЗ. — К., 2000.
22. Бокань В.А., Польовий Л.П. Історія культури України: Навч. посіб. — К.: МАУП, 2001. — 256 с.
23. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. У 2-х т. — К.: „Оберіг”, 1991.
24. Гончарук Т. В. Культурологія: Навч. посіб. - Тернопіль, 2004.
25. Гриненко Г. Хрестоматія по истории мировой культуры. — М.: Юрайт, 1998.
26. Гуревич П.С. Культурология: учебник для средних профессиональных учебных заведений / П.С. Гуревич. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. — 327 с.
27. Давня українська література: Хрестоматія / Упоряд. М.М. Сулима. —К.: Рад. шк., 1991.
28. Єфремов С.О. Історія українського письменства. — К.: ”Феміна”, 1995.
29. Иванов В. Дионис й прадионисийство. - СПб., 1994.
30. История искусств: Учеб. пособие для учащ. худож. школ и училищ /

Авт.-сост. А. Воротников, О. Горшковоз, О. Ёркина. - Мн.: Литература, 1998

31. Історія світової культури / Автор Т. Левчук - К., 1994
32. Історія української культури / За загал. ред. І. Крип'якевича.-К.: Либідь, 1994.
33. Історія української літератури. Давня література / За ред. П.К. Волинського. –К.: Вища школа, 1969.
34. Каганець І. Як це було 8 тисячоліть тому // Перехід IV. – 1999. - № 1. – С. 10.
35. Канигін Ю.М. Шлях аріїв: Україна в духовній історії людства: Романесе. – 2-е вид. – К.: Україна, 1998. – 325 с.
36. Куликова Л.Б. История начиналась с мифов. Античная мифология в текстах, схемах и задачах: Учебное пособие. 1-ое издание. – Симферополь: МСП „Ната”, 2003. – 168 с.
37. Культура українського народу /За ред. В. Русанівського. - К., 1994
38. Лекції з світової та вітчизняної культури / А.В. Ярчись. - Львів, 1994.
39. Лесков О. Скарби курганів Херсонщини. – К.: Мистецтво, 1974. – 124 с.
40. Лисовой И.А., Ревяко К.А. Античный мир в терминах, именах и названиях: Словарь-справочник по истории и культуре Древней Греции и Рима. – Мн.: Беларусь, 1996.
41. Літературний словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997.
42. Микитась В. Українська література в боротьбі проти унії. – К.: Дніпро, 1984.
43. Мишанич О. Григорій Сковорода і усна народна творчість. -К.:, 1976.
44. Наливайко Д. Козацька християнська республіка. – К.: Дніпро, 1992.
45. Нудьга Г.А. Дума в писаних джерелах XVI ст. – XVII ст. // Жовтень. – 1970. - № 6.
46. Основи художньої культури: Ч.2: Теорія та історія української художньої культури: Навч. посібник для вищ. навч. закладів /За ред.

- В. Лозового, А. Анучиної. – Х.: Основа, 1997.
47. Петрушенко В.Л., Пинда Л.А., Подольська Є.А. та ін. Культурологія. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації. — 3-тє видання виправлене / За заг. ред. Проф.. В.М. Пічі — Львів: «Магнолія плюс», 2005. — 360 с.
 48. Плачинда С.П. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Укр.. письменник, 1993. – 63 с.
 49. Поліщук Є.П. Історія культури: Короткий довідник. – К.: Український Центр духовної культури, 2000. – 196 с.
 50. Слово о полку Игореве. – М.: Книга, 1988. – 232 с.
 51. Слоньовська О. Якщо і розумом і серцем /спроба по-новому осмислити п'єсу “Наталка-Полтавка” // УМЛШ. - 1989. - № 10. - С. 23.
 52. Турчин М. Життєдайний сміх на руїнах Січі, або знайома постать у новому ракурсі // УМЛШ. - 1991. - № 8. - С. 65.
 53. Ушкалов Л. Світ українського бароко. - Харків, 1994. – С. 65.
 54. Шевчук В. “Енеїда“ Івана Котляревського в системі українського бароко // Дивослово. – 1998. - № 3. - С. 6.
 55. Энциклопедия для детей и юношества: Т. 1. Всемирная история / Сост. С.Т. Исмаилова. – М.: Аванта +, 1996.
 56. Энциклопедия для детей. Т. 21. Ч. 2. Культуры мира / ред. коллегия М. Аксёнова, Е. Ананьева, М. Боярский и др. – М.: Аванта +, 2005. — 640 с.: ил.
 57. Яворницький Д.І. Історія запорозьких козаків. – У 3-х т. – К., 1989-1991.
 58. Яковец Ю. В. История цивилизаций. - Владивосток, 1995.

Підписано до друку 20.10.07. формат 60×84/16
Папір офсетний. Друк цифровий. Гарнітура Times New Roman
Умовн. друк. арк. 4,2. Наклад 100

Друк здійснено з оригінал-макету
У Херсонському юридичному інституті Харківського національного
університету внутрішніх справ

73000
м. Херсон
вул. Фонвізіна, 1
тел. (0552) 37-34-91